# SUMAR

teatrul azi

□ **ANTITEZE** (pag. 2)
Dumitru Solomon: **Valorile şi mercenarii**

□ **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** de Paul Cornel Chitic (pag. 4)

□ Virgil Andrei Vâţă: **Figuranţi şi vedete (interviu realizat de Alice** Georgescu) (pag. 6)

□ **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?** (pag. 8)
Paul Cornel Chitic: **Teatrul românesc e in reflux sau stă la pîndă?**

□ **IDEI** (pag. 10)
Henri Wald: **Luciditatea teatrului**

□ **PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU** (pag. 12)
**Pe rol: „Întunericul" sau „Gluga pe ochi" de Iosif Naghiu, la Teatrul „Bulandra" (grupaj realizat de** Ileana Popovici)

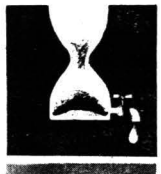
□ **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de** Valeriu Moisescu (pag. 18)

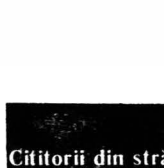
□ **INEVITABILUL CARAGIALE** (pag. 19)
Dan C. Mihăilescu: **Legături misterioase la Buzău**

□ **DIALOG** (pag. 20)
George Banu: **Teatrul — artă a memoriei (interviu realizat de** Corina Şuteu)

□ **UNDE FUGIM DE ACASĂ?** (pag. 22)

□ **CRONICA** (pag. 23)
Vărul Shakespeare **de Marin Sorescu la Teatrul Naţional din Craiova (Cristina Dumitrescu),** Piaţeta **de Goldoni la Teatrul Mic (Miruna Ionescu),** Smerita **după Dostoievski la Teatrul Naţional din Tg. Mureş (Victor Parhon),** Livada de vişini **de Cehov la Teatrul de Stat din Oradea (Marian Popescu),** Invenţia secolului **de Tudor Popescu la Teatrul Dramatic „Maria Filotti" din Brăila (C. Paraschivescu),** Cadrilul **după Oscar Wilde la Studioul I.A.T.C. (Cristina Dumitrescu),** Proştii sub clar de lună **de Teodor Mazilu la Teatrul de Nord din Satu Mare (Miruna Runcan),** Week-end de adio **de Home şi Sauvajon la Teatrul Giuleşti (Victor Parhon),** Al treilea martor **de Sorin Holban la Teatrul Giuleşti (Alice Georgescu)**






□ **OGLINZI PARALELE** (pag. 33)
Marian Popescu: **Graba strică treaba**

□ **BEŢIA DE CUVINTE** (pag. 34)
Alice Georgescu: **Complementaritatea ingemănării**

□ Ileana Popovici: **Tele-teste**

□ **ARTE — FILM** (pag. 36)
Alice Georgescu: **Politică, dragoste şi fantezie**

□ **NOI TEATRE** (pag. 38)
Miruna Ionescu: **Fiecare cu faliţii lui**
Paul Cornel Chitic: **Teatrul „Alexandru"**

□ **SCENA LUMII** (pag. 39)
**Turneul teatral francez** Printemps de la liberté

□ **CUVÎNTUL CREATORULUI** (pag. 44)
Vărul Shakespeare **de Marin Sorescu la Teatrul Naţional din Craiova**

□ **COUPE** (pag. 46)

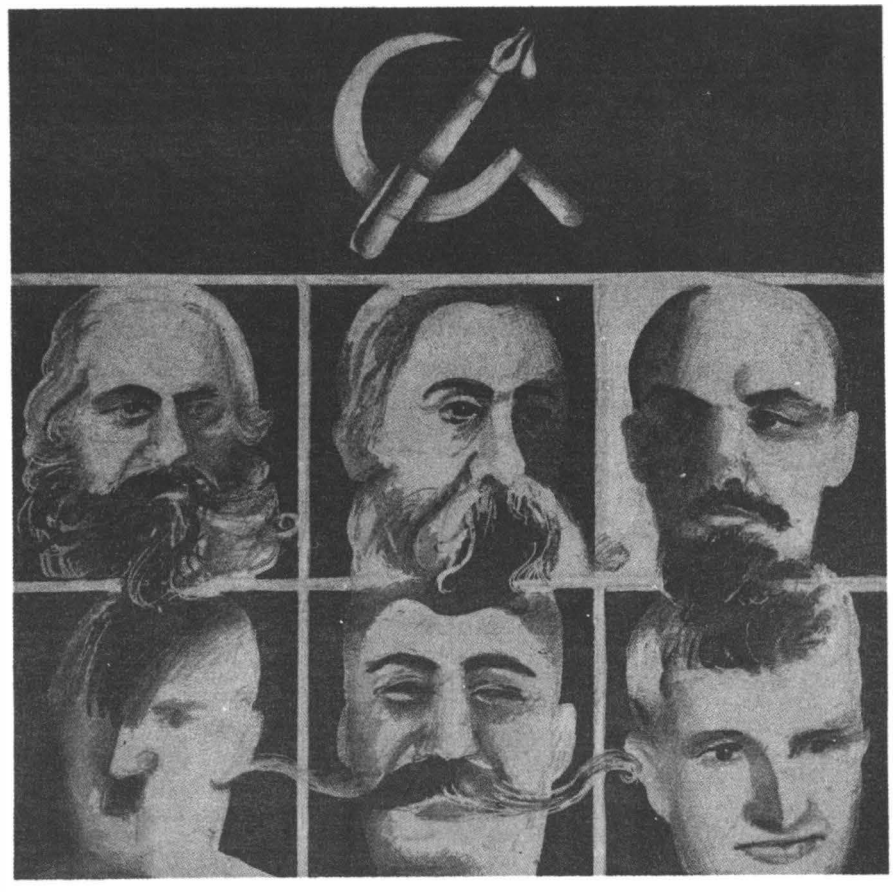


TEATRUL „REGINA MARIA" TEATRUL REGINA MARIA -1- -4- BIHOR - ROMÂNIA



Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la „ROMPRESFILATELIA" — SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O. Box 12-201 — Telex 10376, prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66

Contribuie la apariţia revistei noastre: Alina Horodniceanu (inginer şef), Alexandru Muşat (maistru pregătirea formei offset), Olga Ioan şi Elena Andronic (fotoculegere), Stelian Stăncescu (fotoreproducere), Luiza Rodeanu (retuş), Carmen Dumitrescu (montaj), Florica Teodorescu (copiat), Petre Marin (maistru imprimare).



**ANTITEZE**

# VALORILE ŞI MERCENARII

**Teatrul românesc nu are nevoie să fie reformat, ci doar reconsiderat şi restituit. Din acea zi binecuvîntată în care pe scenă a urcat şi al doilea protagonist, rupînd fluenţa discursului monologal şi introducînd discontinuitatea prin dialog, teatrul a devenit o instituţie, mai mult, o artă democratică şi pluralistă. Încă din antichitatea greacă, dialogul a salvat teatrul de monotonia autocratică şi aristocratică, eliberînd drumul care i-a asigurat (şi-i asigură şi azi) deschiderea spre două sau mai multe puncte de vedere. Inventarea dialogului, înainte de aceea a votului universal, a parlamentelor uni sau bicamerale, a fost primul semn al democraţiei şi acest semn stă neclintit şi invulnerabil deasupra teatrului. Nu faptul de a se adresa mulţimii a hotărît democraţia (Mussolini, Hitler, Stalin sau Ceauşescu aveau chiar o voluptate maladivă de a se adresa mulţimilor), ci dialogul, aşa că teatrul rămîne democratic prin esenţa sa, chiar dacă — ipoteză absurdă — în sală nu s-ar afla decît un singur spectator. Democraţia nu este o însuşire a numerelor (a mulţimilor), ci o însuşire a diferenţelor. Aceasta fiind condiţia generică a teatrului, va trebui să constatăm că nici un absolutism nu i-a putut destrăma sau influenţa structura pluralistă. Personajele neoclasicismului, deşi aristocratice, erau obligate, prin dialog, să cadă în democratism. Molière juca în faţa Regelui Soare, simbol al monarhiei absolute, un teatru al democraţiei absolute.**

**Dictaturile au corupt indivizi sau instituţii, dar n-au putut corupe fiinţa teatrului: ar fi putut-o doar des-fiinţa. La noi, totalitarismul, în ipostaza sa cea mai aberantă — totalitarismul ceauşist —, a asmuţit cenzura culturală împotriva teatrului, interzicînd piese, spectacole, nume, personaje, alcătuind liste negre, retezînd ascuţimi, operînd în carnea vie a operei, dar n-a reuşit să de-democratizeze teatrul ca fiinţă. Aşa cum un om căruia i se amputează un picior sau o mînă rămîne, sub raportul speciei, tot om, teatrul amputat de unele din organele sale rămîne tot teatru, deci tot o expresie a dialogului, implicit a democraţiei.**

**S-ar putea pune întrebarea: dar piesele care născoceau false conflicte — dintre**

binele socialismului şi foarte binele socialismului multilateral dezvoltat, dintre patriotismul integrilor care optau pentru paradisul epocii de aur şi cosmopolitismul trădător al laşilor atraşi de infernul capitalist, dintre moralitatea serafică a vizionarilor ce-şi probau ataşamentul la visul de aur al omenirii, acceptîndu-i minunatele servituţi, denumite eufemistic „greutăţi", şi imoralitatea demonică a ambuscaţilor, oploşiţi în locuri călduţe şi urbane etcetera, etcetera — nu s-au jucat totuşi sub cupola atotcuprinzătoare a teatrului? Oricît ar părea de şocant, va trebui să spun că aceste piese nu erau teatru, aşa cum maimuţa care imită gesturile şi papagalul care imită vocea omului nu sînt, prin aceasta, oameni. Piesele în cauză, cu care autori foarte fecunzi şi foarte jucaţi (pe scene profesioniste sau amatoare şi, mai cu seamă, la televiziune) astîmpărau foamea de minciună a tiraniei, erau doar o maimuţăreală a teatrului şi nicidecum teatru adevărat. Ele împrumutau (ca să nu spun furau) mijloacele tehnice ale teatrului (şi, Doamne, cu cîtă stîngăcie de cîrpaci!), nu însă şi esenţa sa. Forme fără fond. Dialogul lor era o imitaţie de dialog, pentru că se evita, din pornire, însuşi democratismul său structural, pluralitatea opiniilor şi a poziţiilor. Falsul dialog ascundea un perpetuu monolog al puterii ideologice absolute, încercînd să-şi mascheze ambiţia de a se insinua proteic sub formele consacrate. Las la o parte ipocrizia cu pretenţii de neconformism a celor mai versaţi dintre confecţionerii de piese, care strecurau ici-colo cîte un „adevăr" la zi, spre satisfacţia epidermică a galeriei. Ei reuşeau nu o dată să înşele o parte a publicului, alcătuit la urma urmei din oameni normali, sastisiţi de îndoctrinarea prin cuvîntări evident magistrale şi prin lecţii politice scurgîndu-se din aceste magistrale de nămol ideologic. Ei erau bucuroşi oricînd să li se ofere, într-un ocean de iluzii, măcar cîteva aluzii. Autoeliminîndu-se, prin fals şi fraudă, din cîmpul teatrului, făcăturile cu pricina nu pot aspira nicicum la condiţia artei şi, ca atare, nu pot fi luate în seamă nici la procesul de reconsiderare şi restituire a valorilor culturii teatrale.

Nu trebuie să ne mulţumim însă cu simpla şi firească autoexcludere a aluviunilor conjuncturiste acumulate în matca teatrului, aşa cum nu ne putem mulţumi cu simpla şi firesca autoexcludere a partidului comunist din spaţiul social şi politic al ţării. Este greu de presupus că inventatorii de conflicte mellorist-socialiste, mercenarii culturali ai doctrinei „omului nou", schiţată de Nicolae, Elena şi Tamara, nu vor continua să defraudeze teatrul, schimbîndu-şi doar patronul. Nu convingerile lor filosofice şi morale i-au adus în penumbra tronului dictatorial, ci vocaţia lor de a servi. Pentru mulţi bani şi pentru puţină celebritate. S-ar putea ca un mercenar sau altul să se apere explicînd că a făcut „concesii" pentru a salva ideea. Ar fi o înşelătorie. Însăşi ideea, dacă exista, era o concesie (morală şi artistică), o minciună. Celelalte, micile aluzii, nevinovatele înţepături de purice erau, de fapt, concesiile, pe care le făceau pentru a cîştiga bunăvoinţa publicului. De unde şi dragostea exemplară a Casei Scînteii pentru piesele lor. Un mercenar nu renunţă decît dacă e scos definitiv din luptă. El se va oferi patetic noului stăpîn, democraţia, pentru a servi, cu aceleaşi mijloace, alte idei. Să nu ne mire, deci, dacă vom descoperi semnăturile mercenarilor pe texte, la fel de false, despre libertate, revoluţie şi democraţie, aşa cum descoperim, cu perplexitate, sub faldurile democraţiei, semnăturile unor stegari glorioşi ai Partidului, directori acum de publicaţii aşa zis independente, dorindu-se şi directori de conştiinţă. Să nu ne mire, de asemenea, dacă regizori şi redactori generoşi vor deschide porţile teatrelor, editurilor, radioului şi televiziunii spre a pătrunde aici alte manufacturi, executate după vechile matriţe niţel şterse de praf, ale acelora care s-au obişnuit să lucreze cu materialul clientului. Să nu ne mire nici dacă o parte a publicului — să sperăm din ce în ce mai mică — se va lăsa înşelată de sticlirea calpă a metalului sustras din epoca de aur. Nimeni nu a fost mai abil decît mercenarul cultural în a-şi însuşi tehnica democratică a teatrului pentru a sluji pe duşmanii democraţiei, nimeni nu a fost mai tenace şi mai insolent în asaltul dat la porţile teatrelor, ale televiziunii şi ale editurilor, îmbrîncindu-i înlături nu numai pe contemporani, dar şi pe Shakespeare sau Caragiale.

Vorbind deci de teatrul românesc şi de reconsiderarea lui, m-am gîndit, natural, numai la valoare, care a existat şi continuă să existe, deşi a fost vînată cu disperare de poliţia culturală a defunctului Consiliu al Culturii şi Educaţiei Socialiste, nu şi la înjghebările monstruoase ale alcătuitorilor de piese după „comenzile sociale" ordonate de plenare, consfătuiri şi alte delîruri paranoice sau alcoolice ale comanditarilor de partid şi de stat. Acestea din urmă n-au făcut niciodată parte din spiritualitatea teatrului românesc, ci numai din bugetul lui.

Prin urmare teatrul e bun aşa cum este, ca formă străveche a democraţiei, şi nu e nevoie a fi reformat, ci restituit publicului, laolaltă cu valorile pe care arta le-a creat fără întrerupere.

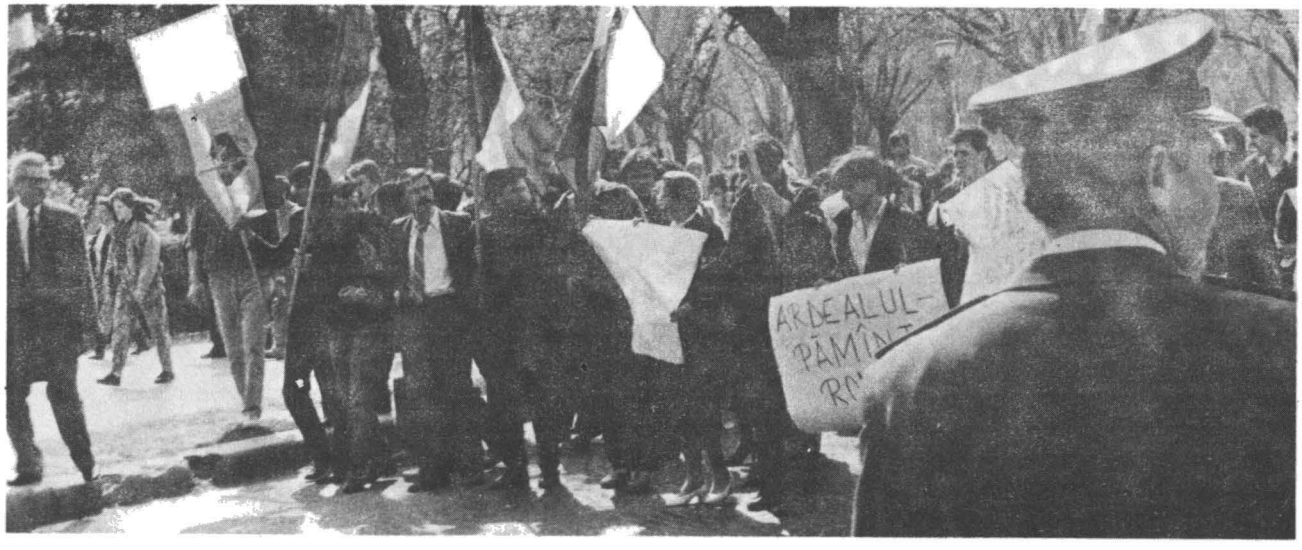
**Dumitru Solomon**

# SPECTACOLUL POLITIC SPECTACOLUL TEATRAL

Pregătisem pentru această suprafață de hirtie o insemnare cu iz cehoviano-balcanic. În ultima clipă, am renunțat; spectacolul măruntelor mizerii și al penibilităților omenești nu e pentru acum; Mureșu-i in singe, România-l plinge; l-am văzut pe Dinu Manolache interpretind citeva pagini din Caragiale și mi s-a părut jenant. Nu actorul, nu Caragiale, ci neinspirata inserție a acestei emisiuni, a acestui ciob de teatru intr-o duminică a lacrimilor... Caragiale e „universalul" nostru pentru că a putut fi intransigent cu generozitate și ironic pînă la amiciție nestrămutată cu toți convivii săi, cită vreme ființa acestei națiuni nu a fost amenințată. Cit e Caragiale de Caragiale, cind a fost să se apropie de țărani a uitat să mai fie ce era(Năpasta). Cred că Europa incă incepe pentru noi abia de la Carpați in sus. O Europă de care in partea apuseană ne tot desparte o fișie de noapte asiatică. Mi s-a părut o mizerabilă glumă levantină, să-l pui pe Caragiale in confruntare pe micul ecran cu „ACTUALITĂȚILE" din Tirgu Mureș. Caragiale mi-a părut un ciinos la suflet. Miticii lui mi s-au arătat a fi niște excreții umorale ale genialului nostru, niște inverșunări literare literaturizate, fără obiect. Ei bine, Miticii lui Caragiale nu există in Ardeal! Un dramaturg universal e valabil numai pentru fișia extrem orientală din România mare!? Da; e valabil doar pentru anii de toropeală și sat; și in viitor, poate, pentru anii cind politica va redeveni prilej de asasinat al plictiselilor! La Tirgu Mureș a fost arsă pe rug o vrăjitoare, in 1752; in 1753 — un vrăjitor! N-are rost să fac trimiteri bibliografice! La Tg. Mureș a stăruit ceața huruitoare a secolului XVI din Europa centrală, mai bine de incă un secol! Rog, scrieți careva o comedie despre această perioadă! Numai lectura savant făcută de Mircea Iorgulescu, la rindul său impins la atare subtilități de dictatura comunistă, descoperă gravități europene, in textele lui Caragiale. Poate puțin trase de păr... La nivelul spectatorului venit in sală la a 15-a reprezentație cu piesele lui Nenea Iancu, ințelegerea se desfășoară, de obicei, cel mai adesea, — nu trebuie să ne fie rușine a o spune —, la nivelul chicotelilor și al degetului intins spre alții.

Umor sinistru poți descoperi in cele intimplate in orașul de pe Mureș, dar la acel umor ai acces numai ca victimă hiperlucidă. Hiperlucidă, nu resemnată. Vom ieși in Europa cu o infățișare mai aproape de propria noastră ființă poate cind vom descoperi cum ne-am putea minui destinele intr-o zonă umană in care continuă să aibă loc implozia secolelor trecute inlăuntrul anului curent. La Tg. Mureș a avut loc — și, cu disperare scriu, va mai avea poate loc — un spectacol al străzii către care și celelalte națiuni se uită cu stringere de inimă. Pe care scenă ar putea să incapă? Teatrul rămine, totuși, o jucărie in miinile lui Hamlet. Iar „Hamlet" nu e teatru. E o tragedie.

Paul Cornel Chitic




**Stimată redacție!**

**Vă trimit spre publicare acest modest articol scris cu ocazia „Zilei Mondiale a Teatrului". Dacă nu puteți să-l publicați din diferite motive doresc să-l dați revistei „22" sau „României literare". (Sînt profesor de educație fizică la Școala cu clasele 1—8 nr. 2 Zalău, unde mai predau franceza și muzica. Am fost, sînt și voi fi mereu preocupat de TEATRU și de FILM. În anii studenției am făcut parte din trupa „Teatrului studențesc PODUL". Pînă voi ajunge acasă, la Tîrgu Mureș, fac teatru cu copii de la școală și fac cîte un drum la București, Cluj sau în orașul natal, pentru a fi la zi cu mișcarea teatrală, pentru a vedea ultimele producții teatrale.)**

**Vă mulțumesc, cu respect,**
**Barátosi Iosif Gavril**

**P.S. Fiți îngăduitori cu textul trimis. E prima oară cînd trimit un material spre publicare.**
**Dumnezeu să vă binecuvinteze!**

**Zalău, 27 martie 1990**

Teatrul Național din Tîrgu Mureș, imediat după revoluție, dorind să contribuie la contul „Libertatea 1989", a pus pe afiș, în acest scop, două spectacole cu piesele **Irgalmas hazugság (Minciuna consolatoare)** la secția maghiară și **Trăsura la scară** la secția română. Dacă primul spectacol a putut fi vizionat, al doilea nu s-a reprogramat mai tîrziu, din lipsă de spectatori.

Nu e nici o aluzie aici; cetățenii — indiferent de naționalitate — merg mai rar sau nu mai merg deloc la teatru. Și asta nu numai la Tîrgu Mureș, ci în toată țara. S-ar părea că unora dintre spectatorii mureșeni — și nu numai lor — nu le mai place atît de mult ca pînă acum teatrul jucat pe scena clasică și au vrut să încerce un experiment teatral nemaiîncercat la noi — după cîte știm — pînă acum: happeningul. Așa au ieșit ei pe „scena străzii", împreună cu alți cetățeni de aiurea — care n-au fost niciodată la un teatru și n-au jucat niciodată teatru —, după o prealabilă pregătire, cu „recuzita" necesară: pietre, sticle incendiare, bîte și ce au mai găsit la îndemînă, „jucînd" nu numai pentru ei înșiși, ci pentru lumea întreagă — îngrozită de oribilul „spectacol" — un „teatru" al violenței, al terorii, al fricii, al groazei, al cruzimii, al disperării, al urii, al neîncrederii, al rușinii...

„Încercarea" s-a soldat cu un regretabil — puțin spus — eșec. Rezultatul: cîțiva morți și zeci de răniți. Printre victimele „experimentului" (cine l-o fi organizat?) se numără și mulți nevinovați. Aceștia nu cunoșteau, se pare, o cugetare mereu actuală, care se adresează tuturor celor ce vrem să ne păstrăm demnitatea umană: „De omul care nu are nimic în cap să te ferești. El va avea întotdeauna ceva în mînă".

Și toate acestea s-au petrecut — incredibil — într-o perioadă în care am putut revedea în cadrul emisiunilor Televiziunii Române — „Ce dumnezeiască fericire!" — cel mai bun spectacol al anului 1986, cu piesa **Livada cu vișini** de Cehov, interpretat de secția română a Naționalului tîrgumureșean în mizanscena regretatului regizor maghiar Harag György, spectacol care merită un turneu în lumea întreagă, și cînd, la Tîrgu Mureș, se joacă o nouă premieră, o minunată reprezentație după o dramatizare a nuvelei **Smerita** de Dostoievski, care ne învață că nu trebuie să ne lăsăm înșelați de falsa idee că „totul e permis" și al cărei laitmotiv ne sfătuiește pe toți cei de naționalitate oameni și a căror patrie este „Terre des hommes" să urmăm îndemnul lui Iisus: „Oameni, iubiți-vă!".

Pînă pe data de 16 martie spectacolul cu **Smerita** s-a jucat de două ori: în 13 martie — premiera, și apoi în 15 martie. L-am urmărit pe cel de-al doilea. Spectatorii ocupaseră doar un sfert din fotoliile stalului.

Dacă mureșenii, chiar puțini la număr, români și maghiari deopotrivă, ar fi văzut spectacolul și i-ar fi receptat mesajul nu credem că s-ar fi întîmplat ceea ce s-a întîmplat, pentru că ei nu ar fi permis niciodată așa ceva; căci sîntem convinși că ARTA este cale spre IUBIRE așa cum IUBIREA este cale spre MÎNTUIRE.

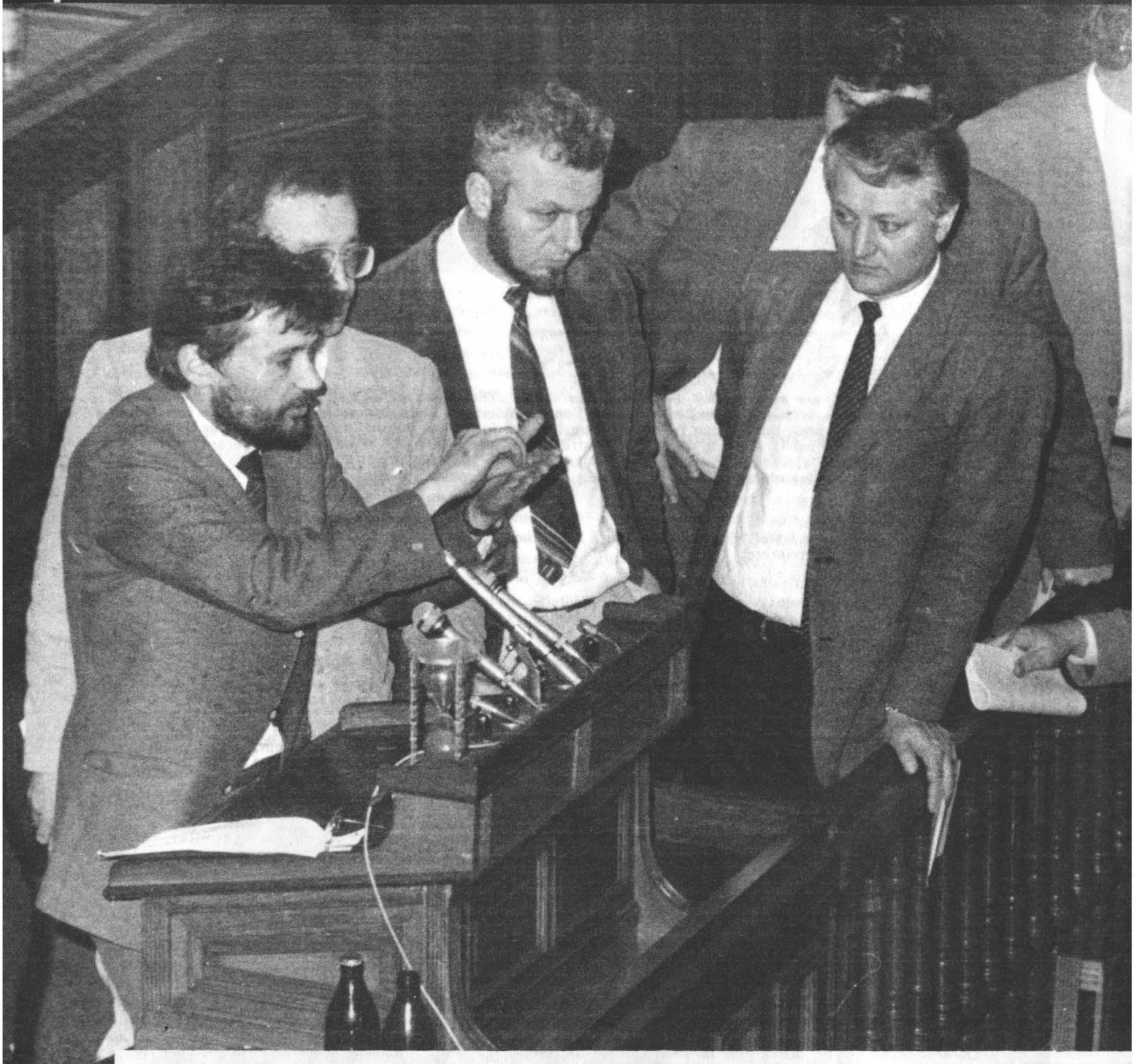
Oameni! locul vostru, acum, este la Teatru, unde învățați să vă iubiți aproapele, și nu pe stradă atunci cînd — și cum — nu trebuie. Iar aproapele vostru, după Gandhi, adeptul nonviolenței — care se referă la învățăturile lui Buddha — nu este doar familia voastră mai mică sau mai mare sau cercul vostru de prieteni („Ne reculegem într-un cerc închis Ce nu permite ochilor s-admire"), ci toată omenirea, ba chiar mai mult decît atît; tot ceea ce are viață, tot ceea ce este viu, tot ceea ce trăiește în această lume, în acest Univers în care „Spiritul mișcă materia" (Vergilius).

Oameni de pretutindeni! umpleți din nou sălile TEATRULUI care vă aparține, care vă dorește și care — ca și pînă acum și mereu de acum înainte — vă așteaptă cu dragoste. „Un popor care nu-și ajută și nu-și promovează teatrul, dacă nu e mort e pe moarte." (Federico Garcia Lorca).

Barátosi Iosif Gavril

# FIGURANȚI ȘI VEDETE

**Pînă la 22 decembrie 1989, domnul Virgil Andrei Vâță a fost regizor la Teatrul de Stat din Turda. Viltoarea evenimentelor l-a adus în fruntea Partidului Democrat cu sediul la Cluj și, apoi, în Consiliul Provizoriu de Uniune Națională. Discuția pe care am avut-o cu domnia-sa în ziua de 16 martie n-a putut, de aceea (și nici n-a urmărit), să ocolească legătura — oricum inevitabilă — dintre teatru și politică.**



— **Cum ați ajuns din teatru în politică?**

— Foarte simplu. Am sărit pîrleazul.

— **Sînt chiar atît de apropiate?**

— Foarte apropiate. La fel ca în teatru, și în politică există un corp de actori, apoi figuranți (unii, mai răsăriți), apoi regizori de culise, sufleori și așa mai departe. Parlamentul e prima scenă a țării.

**— Şi dumneavoastră pe ce post sînteţi încadrat aici, de regizor sau de actor?**

— În orice regizor există un actor ratat; cel puţin, aşa se spune. Iar politica le presupune pe amîndouă. Aici e foarte grav să fii numai actor sau numai regizor. Oricum, e nevoie de vedete. Singurul lucru greu de stabilit este cărui gen îi aparţine politica — dramei, comediei sau tragediei. Deocamdată, la noi politica a devenit, cu ajutorul televiziunii, un serial de succes.

**— Totuşi, care socotiţi că ar fi genul dramatic predilect al C.P.U.N.? Poate că de pe scenă lucrurile se văd altfel decît din stai...**

— Exersăm diferite genuri, de la o oră la alta. În ultimele zile (e vorba despre săptămîna în care s-a dezbătut proiectul Legii electorale, **n.n.**), am trecut de la tragedie la dramă şi apoi la comedie bufă — de pildă, atunci cînd a fost repus în discuţie articolul 6, votat deja. Fiindcă aţi adus vorba despre asta — ca în orice teatru, se discută foarte mult despre spectator, dar e vorba despre un spectator abstract, fără fizionomie şi personalitate... Mi-amintesc de o schiţă a domnului Dumitru Solomon, ceva cu „spectatorul mediu" care nu e nici prost, nici deştept; nici cal, nici măgar — cam aşa e şi spectatorul despre care se vorbeşte în parlament. Se face multă teorie, apar confuziile capitale de rigoare... Avem şi un director de teatru, iar repertoriul, ca de obicei, stîrneşte dezbateri aprinse.

**— Bănuiesc că şi distribuirea rolurilor, mai ales că există forţe şi categorii actoriceşti atît de diverse.**

— Exact. De pildă, F.S.N. alcătuieşte figuraţia fără studii de specialitate. Ei spun mereu „nu vrem să facem politică", la fel ca şi figuranţii care spun că ei pot face oricînd şi altceva decît teatru. Sînt apoi partidele, care au absolvit un I.A.T.C. politic.

**— Chiar şi cele nou înfiinţate?**

— Imensa majoritate a partidelor nou înfiinţate e formată din tineri care-şi asumă responsabilitatea unei perspective, a unui scenariu de viitor. Ei gîndesc programatic şi luptă pentru un repertoriu solid. F.S.N. este pentru teatrul muzical-coregrafic, mai exact pentru spectacolele de muzică şi lumină (lămpaşe, figuraţie specială), deci pentru teatrul de mare montare, comercial. Asta şi explică succesul de public.

**— Nu mi s-a părut că vreunul dintre partide ar dispreţui „efectele speciale". Am văzut şi citeva numere de teatru popular, cred că P.N.Ţ.-c.d. îl practică.**

— Da, asta e specialitatea ţărăniştilor. Oricum, partidele tinere sînt instituţii mai serioase. Păstrînd analogia cu teatrul, să mai amintim că au loc repetiţii; publicul e invitat în sală, din care iese cînd se plictiseşte; avem şi un public de premieră, mai snob; nu lipsesc criticii, care stau la etaj — uneori sînt mai mulţi critici decît actori; o reprezentaţie a fost suspendată din lipsă de spectatori... mai exact, de actori.

**— Dar şi cînd apar vedetele! Apropo, cine credeţi că a organizat show-ul domnului Mazilu?**

— A fost un spectacol de tip „şuşanea", în care vedetele se autoinvită.

**— Dar am înţeles că sînt vreo 23 de trupe care l-au angajat ori sînt gata s-o facă...**

— Noi nu! Eu cred că e tot o afacere de teatru comercial.

**— În legătură cu asta, ce se întîmplă cu subvenţiile? Sau funcţionează tot autofinanţarea?**

— Spre deosebire de teatrul adevărat, aici încă mai funcţionează. (Din păcate, nu există nici o deosebire, **n.n.**) Subvenţiile au crescut foarte puţin. (Aceeaşi observaţie, **n.n.**) Dar guvernul nu trebuie să uite că, fără teatre, nu va avea nici spectatori la spectacolul din 20 mai, cînd se vor selecţiona viitorii 387 de actori ai teatrului naţional — „I.L. Caragiale", bineînţeles. Riscînd să dezamăgesc publicul, trebuie să spun că pînă acum nu s-a jucat Caragiale, ci Shakespeare — **Mult zgomot pentru nimic** (şi, cu această ocazie, ţin să dezmint zvonurile potrivit cărora, ca regizor, aş fi avut vreun rol în această piesă). **Scrisoarea pierdută** o să se joace la alegeri. Deocamdată mai jucăm şi Pirandello — **Şase partide în căutarea unui loc în parlament**, de exemplu. Oricum, decorul (clădirea Parlamentului) e mai bun decît spectacolele, care sînt de toate felurile, chiar şi happening-uri, ale căror replici se scriu pe urmă; scenariile se publică în „Monitorul oficial". Aştept invitaţia unui teatru de a monta un spectacol pe baza acestei dramaturgii originale.

**— Chiar, ce planuri de viitor aveţi... după 20 mai?**

— Un regizor, dacă rămîne într-un singur teatru, riscă să ajungă un mic dictator (deşi trebuie, totuşi, să-şi formeze o trupă a lui). În teatrul politic, contractele sînt de 4 ani, iar concursul e public. Noi o să avem acum primul concurs liber, democratic şi, să sperăm, corect. Deci, să aşteptăm. Pînă una-alta, peste o săptămînă începe marele festival (campania electorală), la care sperăm să obţinem un premiu. Îmi voi şi asuma regia unor spectacole!

**(Convorbire realizată de Alice Georgescu)**

# CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

Unele teatre au deja şansele consfinţite. Naţionalul bucureştean îl va avea la cîrma sa pe Andrei Şerban. „Bulandra" îl aşteaptă pe Liviu Ciulei. Giuleştiul a fost acceptat de Vlad Mugur. La Teatrul de Comedie s-a reîntors, ca la o primă dragoste, Lucian Giurchescu. Cîte se întîmplă, se întîmplă ca şi cum nu s-ar fi petrecut nici un coşmar între timp. Teatrul Mic şi Romulus Vulpescu s-au ferecat într-o muţenie, probabil foarte curînd explozivă. Cel puţin faţă de acestea avem datoria să fim răbdurii, în espectativă. Pînă la intrarea acestor teatre în arenă, eventualele fricţiuni şi accidente intestine sînt minore. Se apropie momentele cînd regizorii exilaţi se vor înfrunta cu cei care se simţeau pînă mai ieri încarceraţi! Pe primii îi avantajează hăul libertăţilor în care au trebuit să-şi instaleze singuri norme, rigori şi ţeluri. Vor stîrni în spectatorii noştri — oh, nu mă refer la snobi, la aceste locomotive ale gustului public! — interesul enorm despre care cu greu te poţi abţine a-l socoti sigur sută la sută? Cestilalţi, „băştinaşii", vor izbuti să rupă zăgazurile care în subconştient încă se mai fac resimţite? Cît de altfel e, bunăoară, Lucian Giurchescu de azi faţă de cel pe care ni-l aducem aminte? Dar nimbul lui Liviu Ciulei? Cum va străluci? Şi pînă unde va avea ecou luminozitatea sa? Andrei Şerban este încă o enigmă pentru noi, spectatorii.

Aşadar, în teatre ceva se întîmplă. Reînnodarea unui fir curmat de peste două decenii. Teatrul a avut întotdeauna o viaţă a sa, proprie, bine separată şi bogat condimentată faţă de ceea ce se întîmplă in jurul său. În interiorul unui teatru se pot dezlănţui furtuni, în timp ce dincolo de zidurile sale domneşte o surîzătoare acalmie. Azi, în lumea de dincolo de scenă se stîrnesc furtuni, vertijuri, mînii. Care răzbat şi printre actori.

UN TEATRU BULVERSAT DE PROPRIA-I LIBERTATE pare a fi cel din Piatra Neamţ. Cu chiu cu vai, aici se repetă o piesă a lui Matei Vişniec în regia lui Nicolae Scarlat. Stare de spirit infernală! „Nu avem public! Se joacă scrîşnit cîte un spectacol pe saptămînă! Dorinţe aeriene! Nimănui nu-i place nimic! Nici un fel de regizor, nici un fel de autor nu pot fi acceptaţi în unanimitate pe scena noastră! Toată lumea vrea să plece în Bucureşti sau peste hotare, întrucît nici textele nici regizorii nu corespund aspiraţiilor lor revoluţionare! Doi actori, deocamdată doar doi, şi-au dat demisia! Un singur regizor: Nicolae Scarlat! Toţi sînt dispersaţi, nu se poate conta pe o distribuţie. În urmă cu o lună de zile a avut loc o vizionare a spectacolului de producţie a studentului Ion Mînzatu cu piesa **Cafeneaua** de Goldoni. După discuţiile avute, spectacolul a fost oprit de către colectivul artistic pentru că nu se ridică la **nivelul** aşteptărilor artistice **obligatoriu** pentru ştacheta Teatrului Tineretului din acest moment! Un refuz perfect îndreptăţit!" (Mircea Zaharia, fost director, e încă director întrucît nimeni nu vrea să-i ia locul!).

Aşadar se joacă scrîşnit. Public în scădere, ori deloc!

PUBLICUL ÎN SCADERE VIZIBILĂ, ni se anunţă de la Iaşi. Teatrul Naţional din capitala Moldovei are un prestigiu indiscutabil. Dar, acum, singurul spectacol la care se mai vine este **Scadenţa** lui Elias Canetti, spectacol socotit în acest oraş ca fiind premonitoriu. Premiera lui a avut loc la 19 decembrie 1989. „Scadenţa", un cuvînt care s-a întrupat în realitate... Din spectacolele pe care Naţionalul ieşean le rulează se face înţeles că interesul publicului e încă difuz; sau confuz; în orice caz, neexprimat; şi imprecis; nici nu poate fi altfel. Oricum, preferinţele se îndreaptă către dramaturgia occidentală care a lipsit atîţia ani de pe afiş. Pe de altă parte, mai aflăm de la Naţionalul ieşean, publicul aşteaptă un „teatru fără cenzură", o dramaturgie care, dintr-un motiv ori altul, nu s-a putut juca înainte de 22 decembrie. Dramaturgia română de sertar nu a apărut încă pe piaţă. Textele care au parvenit la secretariatul literar sînt datate; daca ar fi putut fi socotite disidente pe vremea dictaturii, azi au aerul unor piese de muzeu. Ca atare, alternativa aşteptata de public este greu de aflat. Propunerile regizorilor vizeaza aceleaşi texte mari ale dramaturgiei româneşti şi universale: Caragiale şi Cehov, spre nemulţumirea unui public doritor de spectacole de divertisment, de comedii bulevardiere de care s-a simţit frustrat. „DIVORTUL între creatorii unui teatru naţional şi publicul lor cred ca va continua pina se va deschide cutia valutei şi pînă vom putea readuce pe scenă pe Tenessee Williams, O'Neill, Giraudoux, Pinter, Beckett. Dramaturgia, ca şi întreaga literatură de altfel, va trebui scrisă de acum încolo" — apreciază dl. Val Condurache. Şi adaugă: „Nu neg dramaturgia de valoare a ultimei jumătăţi de veac. A EXISTAT, ÎNSĂ, ÎNTRE SCRIITOR ŞI PUBLICUL SĂU UN PACT DE SCRIITURĂ-LECTURĂ SUBVERSIVE CARE A MIZAT PE AMBIGUITATE, ECHIVOC, PE COMPLICITATE ŞI ALUZIE. ACEŞT PACT A ÎNCETAT SĂ MAI FIE NECESAR. Acum se va vedea care din textele de «dinainte» însemnau mai mult decît această complicitate".

DA! FLUCTUAŢIA PUBLICULUI E ÎN FUNCŢIE DE EVENIMENTELE SOCIAL-POLITICE ALE ŢĂRII. Faptul se confirmă şi la Oradea; în acest oraş, în acest teatru, directorul Mircea Bradu a rămas să fie director din voinţa colectivului. Mircea Bradu declară că teatrul din Oradea va rămîne un teatru de înaltă ţinută artistică a repertoriului. Dar, pînă una alta, are un singur regizor la secţia română — Laurian Oniga; care montează şi pentru secţia maghiară; dar în această secţie se petrec frămîntări. Actorii doresc să-şi configureze o nouă organizare în cadrul aceluiaşi teatru; adică fără separatism de sediu. În acest oraş — nici un semn de manifestare şovină; în teatru, regizori români şi scenografi maghiari colaborează excelent. Dar se simte nevoia de actori tineri. Vor colabora regizori din Capitală şi din ţară: Dragoş Galgoţiu deja s-a apucat de lucru. Teatrul are — mai precis spus, va avea — schimburi de spectacole cu străinătatea. Aşadar, speranţe, proiecte.

O CONFIRMARE VINE ŞI DE LA TEATRUL „NOTTARA" DIN BUCUREŞTI. Problema numărul unu este, desigur, PUBLICUL. După o perioadă de stagnare, dar nu totală, care n-a durat mai mult de două săptămîni (cam între 6—20 ianuarie), curba de frecvenţă a spectatorilor la teatru a început să crească continuu, dovadă că — sperăm cu toţii teatrul îşi recîştigă locul în sfera de preocupari şi interese a locuitorilor din Bucureşti, în ciuda multiplelor focare de interes care îl concurează. „Dimpotrivă, aş spune că tocmai în actuala conjunctu-

# TEATRUL ROMÂNESC ESTE ÎN REFLUX ORI STĂ LA PÎNDĂ?

ră de dizarmonie, neliniște, agitație, teatrul poate constitui o tot mai dorită oază de continuitate și armonie și, în cele din urmă, de normalitate și stabilitate. Teatrul este privit (de către Victor Ernest Maşek, după cum spun și cuvintele sale) drept un refugiu. Desigur, acest lucru nu absolvă teatrele de obligația de a regîndi oferta artistică în funcție de noii parametri socio-politici și de a reînnoi, deopotrivă, repertoriul și mijloacele de expresie". Cît despre repertoriu, noul director al Teatrului „Nottara" declară: „nu cred că tematica trebuie să vizeze precumpănitor și obsesiv perioada depășită (adică „epoca de aur"). Nu avem suficientă distanță istorică și emoțională, afectivă, spre a putea da consistență interpretărilor noastre privind situația existențială a omului în condițiile dictaturii, spre a da un grad de valabilitate general-umană capabil să intereseze nu numai pe cei ce au suportat ci și pe oricine, de oriunde".

Victor Ernest Maşek, un estetician al teatrului românesc, repune laconic în discuție problema disecată și de către Val Condurache: DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ.

■ DRAMATURGIA, SCENA ȘI STRADA...

Mass media și strada sînt două concurente serioase cel puțin pentru moment. „S-ar putea chiar discuta despre spectacolul străzii", e de părere regizoarea Sorana Coroamă-Stanca. Ea lansează întrebarea: „nu ar fi, oare, cazul ca teatrul să coboare în stradă și în piețe așa cum se întîmpla în Evul Mediu?"Este o sugestie pînă la un punct și parțială și înșelătoare, oarecum.«Personal — declară doamna Stanca — nu cred nici în „refluxul", nici în „statul la pîndă" al teatrului. Nu cred nici în „machiaje cosmetice". Există momente de nedumeriri, de derută, de căutări, dar și de speranță. Teatrul, dintotdeauna, a răspuns unor nevoi afective și mentale ale omului. A răspuns și nevoilor omului de a trăi în societatea pe care și-a creat-o. Dar, — o întreb eu — oare care sînt acele nevoi, cine le descoperă și le definește?

■ TOT DESPRE TEATRU, DAR DESPRE TEATRUL TV. Aceeași doamnă Sorana Coroamă-Stanca declară că televiziunea posedă spectacole excelente din anii '60—'70, ba chiar și rarisime excepții, din anii '80, dar oferă telespectatorilor, nu înțelege de ce, reluări care dovedesc o totală inadecvare la interesul și dorința publicului de astăzi. „Teatrele, cu toatele, se află în derută, nu știu ce să păstreze și ce nu din vechiul repertoriu, așa că tatonează terenul. Din păcate, prea puține spectacole își păstrează fie valabilitatea, fie prospețimea, ba chiar rar capătă o nouă și superbă rezonanță". Iată o opinie cu care sîntem întrutotul de acord.

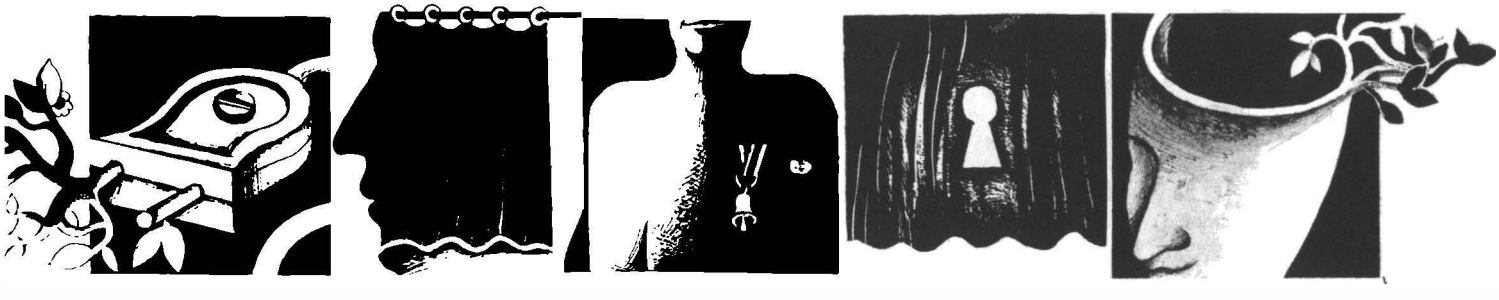
■ ȘI ACUM, O SURPRIZA...

„AVEM PUBLIC. REVOLUȚIA LA NOI A ÎNCEPUT CU **MOBILA ȘI DURERE** și a continuat cu **O scrisoare pierdută.** A FOST UN ACT SEMIREVOLUȚIONAR SMULGEREA APROBĂRII PENTRU **VĂRUL SHAKESPEARE.** Spectacolul străzii e mai interesant decît ce se întîmplă pe scenă. Ne putem, însă desfășura activitatea fără să trebuiască să ieșim cu «scena» în stradă, adică în piața publică", afirma cu seninătate dl. Boroghină, directorul care a rămas director și după revoluție. „Am început **Pietonul văzduhului** de Eugen Ionescu cu toată încrederea în foarte tînăra regizoare Andreea Vulpe. Avem proiecte mari: Shakespeare, Jarry — două cupluri de regi ucigași: perechea Macbeth și perechea Ubu; regia va fi semnată de Silviu Purcărete. „Noi încă înainte de revoluție", ne mărturisește dl. director Boroghină, „l-am invitat discret pe Andrei Șerban să vină în țară și să realizeze un spectacol pe scena Teatrului Național din Craiova; aveam promisiunea lui Ion Traian Ștefănescu că va fi obținută aprobarea cabinetului 2. Acest act de cutezanță l-a determinat pe Andrei Șerban să dorească a se ține de cuvînt; regizorul român cunoscut pe două continente vrea să realizeze în co-producție — Teatrul Național din Craiova și Teatrul Național din București — o piesă a unui dramaturg canadian iar pe scena craioveană **A 12-a noapte.** Revoluția la noi s-a petrecut fără seisme". Regizorii români Silviu Purcărete, Cristian Hadjiculea și cunoscuta scenografă Doina Levința vor lucra pentru acest teatru a cărui cotă este în ascensiune.

■ UN PARADOX SAU O PREMONIȚIE? Oare aceasta va fi, cît de curînd, soarta întregului teatru românesc?

O anchetă conținînd numai cîteva întrebări, realizată în toate, în absolut toate teatrele din România, nu poate duce la cunoașterea destinului teatrului românesc. Și aceasta mai întîi pentru că destinul teatrului nostru românesc nu e o medie aritmetică a destinelor tuturor instituțiilor teatrale. Mai apoi, pentru că un regizor sosit într-o trupă poate produce minuni. Imprevizibile. Cruciale. În al treilea rînd, pentru că e posibil ca un teatru pe care îl socotim cu nimic mai presus decît media, întors dintr-un turneu peste hotare, unde a repurtat un succes răsunător, să ne schimbe chiar nouă viziunea despre valoarea acestui teatru. În al patrulea rînd, pentru că destinul teatrului românesc implică accesul fiecărei trupe la șansa de afirmare peste hotare. Iar în ultimul rînd, dar nu și cel din urmă, fiindcă teatrul are nevoie pentru a fi, pentru a se dezvolta și evolua, de o pace economică și socială chiar dacă această pace e hărțuită pe dinăuntru de propria-i mișcare continuă și adesea surprinzătoare. Pretenția de a afla ce se va întîmpla cu teatrul românesc mîine trebuie, deocamdată, să se rezume la intenția de a ști ce se petrece cu fiecare teatru în parte. Ancheta continuă.

**Paul Cornel Chitic**



# IDEI

Henri Wald

# LUCIDITATEA TEATRULUI

„Fiți siguri că era ceva putred în... Anglia, în ziua cînd a scris Shakespeare că e ceva putred în... Danemarca!"
G.M. Zamfirescu

Teatrul este singura artă care, prin însăși esența ei, este menită să exprime cel mai echilibrat unitatea umană dintre sensibilitate și intelect, afectivitate și rațiune, acțiune și idee, cuvînt și imagine, prezență și absență. În definiția teatrului, **spectacolul** este doar genul proxim; diferența specifică este **dialogul,** cu tot ceea ce îl însoțește: intonație, accent, debit, ritm, mimică, gesturi. În vreme ce muzica și plastica apleacă dualitatea omului de partea sensibilității, iar literatura o înclină de partea intelectului, teatrul — dialog înscenat — o menține în echilibru, prin trăirea conceptelor și conceptualizarea trăirii.

„Cele două libertăți în modul în discuție al creației sînt concretitudinea și esența"[1] scria Camil Petrescu.

Opunîndu-se naturalismului, care dezechilibrează teatrul în favoarea sensibilității, și expresionismului, care îl dezechilibrează prin supradimensionarea ideilor, Camil Petrescu năzuia spre o dramă a cunoașterii și a lucidității. Idealul său era **Hamlet,** pe care o socotea „cea mai substanțială dintre toate"[2], deoarece „eroul dramei nu e în conflict nici cu fatalitatea cerească, nici cu determinismul biologic și, ceea ce e surprinzător, nici cu celelalte personaje"[3], ci cu propria conștiință.

Ceea ce Camil Petrescu numește „conjunctul integrării esenței în concret"[4] se realizează diferit în teatrul tradițional și în cel de avangardă: primul **coboară** de la concept la trăire, celălalt **urcă** de la trăire la concept. De aceea, primul era amenințat de **izolarea** de viață, iar al doilea este pîndit de primejdia dizolvării în viață, mai ales după ce se dezbară de ce socoate el „minciunile" retoricii tradiționale: expunere, intrigă, desfășurare, deznodămînt.

Arta nu este însă niciodată însăși viața, ci expresia unei atitudini umane față de ea. Teatrul este fidel esenței sale numai dacă ia **atitudine critică** față de viața contemporană. Fotografia, cinematograful, televiziunea au eliberat teatrul de obligația de a oglindi viața și de a o compensa cu povești. El poate, în sfîrșit, să devină el însuși: conștiința critică a unei epoci, reprezentată în cele patru dimensiuni spațio-temporale ale jocului scenic.

Actualitatea face parte din însăși definiția teatrului. Spectacolul teatral este un act dramatic. Spre deosebire de literatură, care se scrie în absența cititorului și se citește în absența scriitorului, teatrul se desfășoară atît în prezența actorilor, cît și în prezența spectatorilor. Fie că se referă la trecut, fie că se referă la viitor, reprezentația teatrală este totdeauna prezentă și interesează prezentul. Teatrul inactual este, în sens strict, o contradicție în termeni, iar teatrul actual este un pleonasm. Teatrul este totdeauna contemporan. Actualitatea reprezentației teatrale face ca un text dramatic să rămînă contemporan. Altfel este literatură. „Drama citită este așadar într-o mare măsură povestirea unor acțiuni sau evenimente sufletești proiectate în trecut sau viitor. Prin aceasta, drama tinde la citire să elimine factorul propriu-zis dramatic, care este al acțiunii prezent nemijlocite. Marea problemă pe care o pune drama constă astfel în mijloacele care trebuie găsite pentru a transforma acțiunile trecute sau viitoare în acțiuni prezente, pentru a menține drama într-un prezent neîntrerupt"[5]. Actualitatea teatrului constă, în primul rînd, în faptul că principalul „semnificant" este un om viu, în carne și oase, care vorbește și se mișcă aici și acum: actorul. „Dacă vrem să știm ce este teatrul trebuie să ne întrebăm ce este un act, deoarece teatrul reprezintă actul și nu poate reprezenta altceva"[6].

Creatoare de noi idei este vorbirea, care, sub presiunea convorbirii, neagă, întreabă și afirmă. Scrierea nu poate decît să păstreze nivelul de conceptualitate la care a ajuns gîndirea la un moment dat și de la care poate să se înalțe în continuare către concepte mai abstracte și mai generale. Numai vorbirea poate să transforme o stare sufletească în idee și să urce ideile, prin energia ei metaforică, pe trepte din ce în ce mai înalte de cunoaștere. Textele devin rodnice pentru gîndire numai prin convertirea lor în vorbire: lectură, dialog, discuție, dezbatere. „Emisiunea vocală, fruct al unei elaborări motrice foarte fine, termină o schiță de mișcare a întregului corp căruia îi concentrează

energia motrice în punctul cel mai favorabil: acela în care se situează aparatul fonatoriu, între corp, locul pulsiunilor și instrumentul gîndirii noastre"[7]. Deși dialogul teatral este **vertical,** adică orientat în direcția scenă-sală, spre deosebire de cel real, care angajează **orizontal** persoanele care discută, totuși dialogul teatral își păstrează o bună parte din forța educativă a convorbirii, datorită prezenței active a spectatorilor: atenție, gîndire, rîset, plînsete, aplauze etc.

Teatrul este arta menită să recupereze suprasegmentalele și paralingualele vorbirii — ton, debit, ritm, accent, mimică, gest — pierdute de textul dramatic. Teatrul ridică în cele patru dimensiuni ale spectacolului sensurile culcate în opera dramatică, explicitează pe scenă ceea ce este doar implicit în text. De aceea, unii dramaturgi însoțesc textul sortit să fie rostit pe scenă cu un text secund despre felul în care vrea autorul să fie rostite replicile; textul secund este un monolog al autorului despre dialogul actorilor. Uneori, monologul autorului mai vorbește și despre împrejurările în care se desfășoară acțiunea, despre starea sufletească a personajelor, despre ce au pățit înainte de intrarea în scenă, despre cum trebuie să fie îmbrăcați actorii etc. La noi, Camil Petrescu a excelat în asemenea texte auxiliare. El încerca astfel să asigure unitatea intimă dintre text și spectacol, care începea să fie stricată de îndrăzneala unor regizori.

Comentînd teoria bergsoniană a comicului, Albert Thibaudet observă că „tragicul se întemeiază pe voință, așa cum comicul pe înțepeneală"[8]. El atinge aici distincția fundamentală dintre **tragedie,** care înfățișează eșecul unei **mari voințe** în luptă cu o limită mai tare decît ea, și **comedie,** care biciuește **lipsa de voință** a unor oameni degradați la nivelul lucrurilor inerte și indiferente. După ce atrage atenția că „schimbarea nu stîrnește rîsul decît dacă e bruscă, adică dacă are un caracter mecanic"[9], el conchide că „nimic nu e mai comic decît un om distrat, izolare individuală pe care rîsul social o corijează..."[10] Rostul critic al rîsului apare și mai limpede în contrast cu surîsul. „Se rîde de cineva, nu se rîde cuiva... Dar se surîde cuiva"[11]. Rîsul e polemic, surîsul e liric. Tragedia se apropie de comedie pe măsură ce se descoperă că multe limite existențiale sînt doar limite istorice.

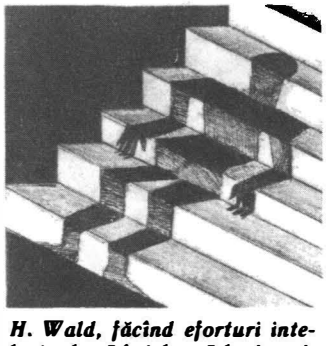
Viitorul comediei, ca și al tragediei, depinde de puterea oamenilor de a repune stăpînire pe propria lor istorie și de a izbuti să-i dea un sens din ce în ce mai uman. Pentru a reuși este neapărat nevoie nu numai de știință, ci și de conștiință, nu numai de coborîrea transcendenței pe pămînt, dar și de înălțarea omului în sfera valorilor supreme. Nu există comedie acolo unde nu există un ideal în numele căruia să se rîdă de inerțiile care stau în calea atingerii lui. Cațavencu este comic numai pentru cine are conștiința adevăratei democrații. Prezentul apare derizoriu numai în contrast cu superioritatea unui viitor posibil. Dacă în tragedie eroul este totdeauna înfrînt, în comedie triumfă cel puțin publicul.

Oamenii vin la teatru pentru altceva decît atunci cînd se duc la alte spectacole. La teatru se duc pentru ca, înțelegîndu-i pe alții, să se înțeleagă mai bine pe ei înșiși, iar la celelalte spectacole, pentru bucuria simțurilor. Totuși, diferențierea dintre teatru și cinema rămîne încă ezitantă și amestecul lor contrariază deseori publicul. O'Neill făcea prea mult film în teatru, iar Woody Allen face prea mult teatru în film.

Nimeni nu contestă că împletirea acestor două arte poate să ducă la opere valoroase, dar publicul, fiind surprins nepregătit pentru ceea ce i se oferă, nu receptează spectacolul cum se cuvine.

Pentru a se potrivi publicului său, teatrul trebuie să păstreze aceeași distanță atît față de abstracția ideilor, cît și față de concretitudinea poveștilor, să fie spectacolul unei confruntări. Teatrul este înscenarea audio-vizuală a unui text dramatic. De aceea este singura artă în stare să realizeze echilibrul dintre simțire și gîndire, dintre afectivitate și rațiune, dintre intuiție și intelect. Probabil că, în teatru, post-modernismul va fi un neoclasicism — clasicitatea fiind însăși esența teatrului — dar care va folosi toate experiențele din ultimele decenii, puse în slujba textului dramatic.

[1] C. Petrescu, **Teatru,** III, 1947, p. 509.
[2] **Ibid.,** p. 505.
[3] **Ibid.**
[4] **Ibid.,** p. 509.
[5] Tudor Vianu, **Arta actorului,** Ed. Vremea, București, 1932, p. 42.
[6] Jean-Paul Sartre, **Un Théâtre de situations,** Paris, Gallimard, 1973, p. 119.
[7] Marie Elisabeth Dienesch, **Jeu dramatique, éducation et thérapie,** Revue d'Esthétique, 1977, no 1-2, p. 370.
[8] Albert Thibaudet, **Le Bergsonisme,** Paris, Gallimard, 1923, p. 88.
[9] **Ibid.,** p. 74.
[10] **Ibid.,** p. 92.
[11] **Ibid.,** p. 77.



***H. Wald, făcînd eforturi intelectuale să înțeleagă logica vicepreședintei CCES, Tamara Dobrin***

# PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

În seria „proceselor", **Întunericul (Gluga pe ochi)** de Iosif Naghiu se găseşte într-o situaţie oarecum specială: pregătit în condiţii de lucru în aparenţă normale şi reprezentat în premieră la 17 noiembrie 1970, acest spectacol al Teatrului „Bulandra" trăieşte vreme de o stagiune, din punctul de vedere al publicului, o viaţă de asemenea normală, pentru a fi interzis, cu destul tapaj propagandistic, abia în iunie 1971.

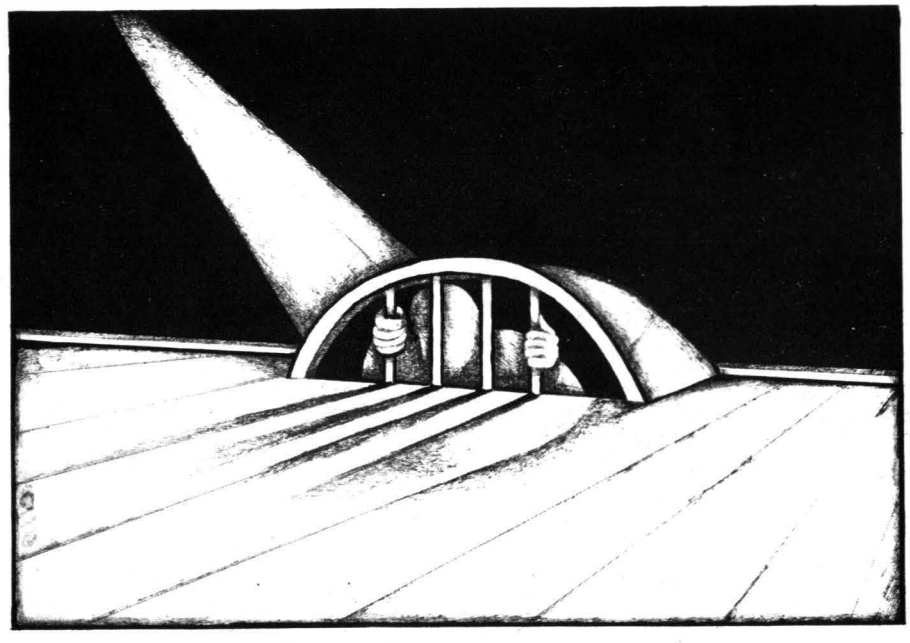
Vara anului 1971 nu va putea fi uşor uitată. Hotărît să pună sub control intelectualitatea şi să întărească autoritatea aparatului de partid asupra manifestărilor vieţii spirituale, Nicolae Ceauşescu intuieşte că revoluţia culturală chineză i-ar putea oferi un fertil teren de inspiraţie; drept care întreprinde un pelerinaj la surse. Ceea ce vede acolo îl fascinează, determinîndu-l să pună instantaneu în lucru o variantă autohtonă, întemeiată pe proclamarea cenzurii ideologice absolute asupra culturii şi artei, într-un document de tristă celebritate: Expunerea la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative (iulie). Despre răul pricinuit culturii în perioada de veritabilă inchiziţie inaugurată atunci nu e locul să vorbim aici — va mai trece destul timp pînă cînd urmările acelei crize profunde să poată fi vindecate. Vom spune numai că teatrul a fost cel dintîi lovit de valul iscat de seism şi că pe promontoriul cel mai expus se afla piesa lui Iosif Naghiu. Întrucît acasă terenul era deja pregătit de vîrfurile aparatului, care aveau tot interesul să se alinieze instantaneu noii orientări, manifestînd ceruta **intransigenţă revoluţionară**, dispoziţiile se propagă cu viteza sunetului: încă înainte de încheierea nefastei vizite, în ziarul „Scînteia" din 22 iunie, sub semnătura lui Nicolae Dragoş, se publică un articol drastic împotriva piesei, a spectacolului şi a instituţiei teatrale ce-l girează. Acest act de acuzare echivala cu un verdict; faptul că el fusese dinainte rostit reprezenta partea invizibilă a aisbergului. Oricum, instanţa superioară — consfătuirea pe ţară a oamenilor de teatru (23 iulie 1971) — aduce şi ratificarea.

Piesa şi spectacolele (o nouă montare, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, e stopată după numai şapte reprezentaţii) sînt scoase de sub regimul firesc al analizei actului artistic, spre a fi plasate în teritoriul acuzei politice, cu implicaţii dintre cele mai grave pentru destinul creatorilor (şi nu numai al celor direct vizaţi).

## ACTUL DE ACUZARE

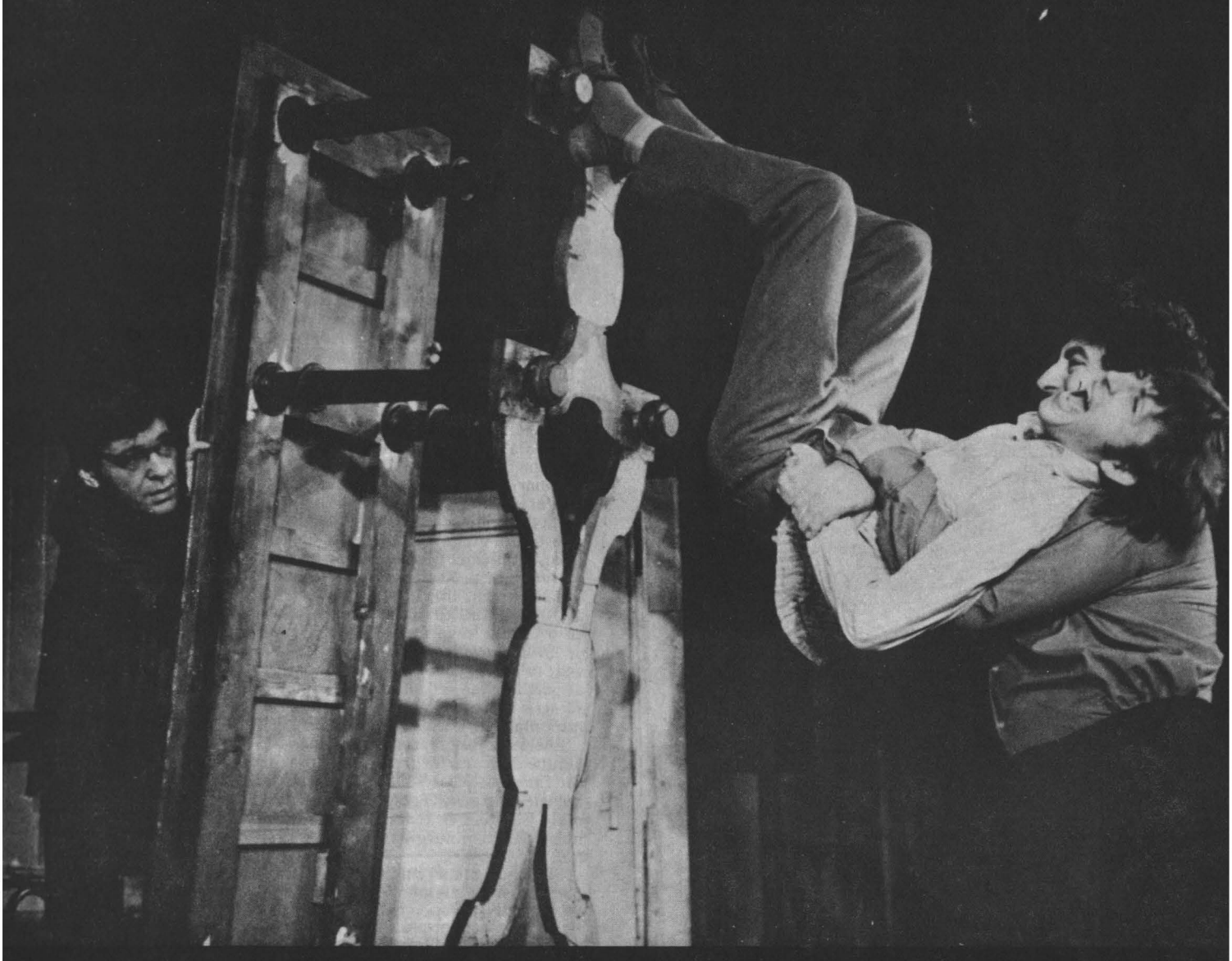
(...) Nu este deloc greu de descifrat din metafora străvezie a textului — accentuat de viziunea scenică de altfel — că autorul **prezintă intelectualul ca avînd o condiţie socială precară, supusă în permanenţă imixtiunilor, presiunii unor forţe brutale, desconsiderării (...)** Echivocul cultivat cu ostentaţie ar putea duce, aparent, la concluzia că autorul a născut o viziune cu valoare universală, definirea unei condiţii existenţiale generale. Dar replicile aluzive, cu o semnificaţie precisă sau cu valoare strict anecdotică, te pot lăsa să crezi — din moment ce în piesă nu există elemente care să contrazică o asemenea interpretare — fie şi cu incertitudini, că este vorba de realitatea noastră. (...) Prin modul în care îşi gîndeşte lumea piesei sale, universul spiritual al personajelor, prin trimiterile aluzive, mistificînd realitatea, autorul dovedeşte o gravă lipsă de maturitate în faţa adevărului vieţii, de subestimare nejustificată a responsabilităţii acestei nobile tribune a ideii. Se poate afirma, pornind de la flagranta deformare a realităţii, de la greu imaginabila atrofiere a spiritului lucid care trebuie să caracterizeze pe omul de litere, că „gluga pe ochi" (...) a fost purtată de-a lungul piesei de însuşi autorul ei; „întunericul" în care se desfăşoară întîmplările din piesă este în fapt cel în care orbecăie însuşi autorul (situaţie de care nu e cu absolut nimic vinovată societatea). Şi aceasta l-a împiedicat să vadă în adevărata lor înfăţişare realităţile sociale şi umane ale contemporaneităţii, şi cu deosebire realităţile noastre. (...) Prezenţa pe o scenă de prestigiu a ţării a unei piese cum este „Întunericul" — gafă jenantă a conducerii Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" — trebuie să constituie prilejul unei analize atente, al unei discuţii responsabile asupra rolului, funcţiilor teatrului în societatea noastră socialistă. (...)

**Nicolae Dragoş, „Întunericul" de Iosif Naghiu, „Scînteia", 22 iunie 1971**



# PE ROL :

## „ÎNTUNERICUL" („GLUGA PE OCHI") DE IOSIF NAGHIU LA TEATRUL „BULANDRA"



# INSTANȚA CONFIRMĂ SENTINȚA

CONSFATUIREA PE ȚARA A OAMENILOR DE TEATRU — 23 iulie 1971
Despre stagiunea 1970—1971 și unele probleme privind pregătirea stagiunii 1971—1972
Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă (fragment)

Deficiențe grave de orientare prezintă unele piese care se înscriu în acea tendință a dramaturgiei noastre actuale de a evita abordarea directă, deschisă, a unei problematici contemporane izvorîtă din realitatea noastră, și de a se instala într-un univers abstract, rupt de coordonatele concrete ale spațiului și timpului, ale mediului social-istoric. Autorii acestor piese par a-și propune să comunice concluzii filozofice universal-valabile, cu privire la condiția umană în general, independent de timp și spațiu, o „condiție umană" concepută vădit de pe poziții filozofice influențate de existențialism sau de alte curente actuale, în genere străine de concepția marxistă. În realitate însă, existența oamenilor fiind determinată de condițiile social-istorice și geografice, greu de escamotat, autorii își plasează doar formal subiectele pieselor în spații abstracte, imaginare, sau în spații geografice îndepărtate, convenționale, dar le gîndesc în termenii realității noastre, ceea ce face ca aceste piese să capete un aer ambiguu, adesea confuz, întotdeauna dăunător educației publicului.

Așa stau lucrurile cu piesa **Întunericul** sau **Gluga pe ochi** de Iosif Naghiu, reprezentată de Teatrul „Bulandra", pe larg și pertinent analizată în cronica ziarului „Scînteia".

Acel „blestemat limbaj esopic", cum îl numea Lenin, este tradus aici într-un îndemn „de a se citi printre rînduri", exprimat de personajul principal al piesei. O asemenea lectură ne face să înțelegem că în piesă nu e vorba de un univers abstract, fără contur precis, nici de critica societății burgheze, cu toate contradicțiile și compromisurile ei morale, cum ar lăsa să se creadă la prima vedere datele exterioare ale lucrării (...) Lipsa unei determinări a cadrului social și a timpului în care se petrece acțiunea duce la ideea că cercul vicios al neputinței, lașității și lipsei de demnitate ar face parte dintr-un mecanism social universal — deci și al nostru — în care individul este implicat, în care condiția intelectualului este în mod inexorabil supusă violenței. Aceste confuzii grave sînt accentuate și de unele replici și trimiteri directe la mentalități și moravuri ce ar aparține intelectualilor de la noi. Faptul că această piesă a ajuns pe scenă și a fost jucată în această formă dovedește grave lacune în orientarea și exigența conducerii Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" ca și în orientarea ideologică a regizorului care a montat-o și care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuția actorilor.

# AUTORUL: SECURITATEA NU IMITĂ ARTA!

O are cît timp o fi trecut de la clasica și „îmburghezita" butadă „Natura imită arta!" și atît de apropiata încă, și amenințătoare în felul ei, rostire premonitorie a poetului Nichita Stănescu: „Cuvintele atrag realul"? Premoniție care a trebuit să-și aștepte îndelunga și dureroasa înfăptuire, pînă la punct, pentru ca s-o ia de la capăt?

Soarta noastră, a celor din Est, soarta poeților noștri este să se supună miturilor pe care le-am creat, deliberat sau involuntar.

Întunericul! — metaforă a arbitrariului incoerent, țîșnit din tectonic pentru a invada temporar rațiunea, luminile spiritului. Din această parabolă-avertisment — banală în felul ei, dacă destinul nu ne-ar obliga să o reluăm ciclic — omul-spectator trebuie să-și obțină exorcizarea. Să-și apere singur propria demnitate, de vreme ce polițistul însărcinat cu aceasta n-o poate face din cauza glugii care îi cade pe ochi, obturîndu-i vederea...

Situație tragicomică de sursă cert teatrală. Ca și pretenția a doi spărgători care, profitînd de o pană (istorică) de curent, pătrund în intimitatea unui intelectual, aneantizîndu-l în fapt și de drept.

Situație absurdă, în aparență, și totuși atît de înfricoșător de reală, atît de incredibilă încît mulți intelectuali de marcă au ieșit scandalizați din sala de teatru... Și totuși, încercați să vă închipuiți nu numai poetic această ipoteză, interpretată de niște actori ca Toma Caragiu, Virgil Ogășanu, Cornel Coman și Marius Pepino. Rîsul izbucnește irepresibil. Viziunea sumbră, avertismentul politic capătă, datorită actorilor, viteza demolatoare a comicului nebun din filmele mute, obligînd poeticul să se retragă tiptil pentru a lăsa loc demascatorului hohot al celui ce a fost Caragiu. Un monstru sacru, chaplinian, tupilat în hainele clasice ale bătrînului vagabond-mitocan, și mai tînărul (pe atunci) și talentatul său coleg, Virgil Ogășanu, în rolul hoțului-ucenic, versatil mulat cu suplețe de șarpe pe gongorismul celui dintîi...

Și astăzi mă mir de ce abia după șaizeci de spectacole cu săli arhipline a reușit puterea să înțeleagă că se vorbea despre ea! Dar și cînd a înțeles! Spectacolul a fost interzis atît la „Bulandra" cît și la Piatra Neamț, două teatre din Polonia (Varșovia, Wroclaw) au fost rugate să-și întrerupă repetițiile, ședințe de partid (autocritice) s-au ținut la Teatrul „Bulandra", la Editura Eminescu (unde piesa apăruse în volum), la „Informația Bucureștiului", unde criticul Traian Șelmaru elogiase piesa la premieră.

Și acesta a fost doar începutul. A urmat vestita „revoluție culturală", care (dez)orienta cultura spre dictatura „celui mai înțelept fiu al poporului".

Foarte ciudat, și eu am crezut multă vreme că textul meu apăruse sub impulsul unei viziuni mult prea sumbre. Că în realitate e imposibil ca unei întregi categorii (societăți) să i se tragă gluga pe ochi, să i se stingă lumina din casă! Doar eram (încă) în centrul Europei în '71, se (mai) publica, se (mai) juca, **Revizorul** lui Pintilie încă nu-și luase bon de ordine la cenzură, iar Ceaușescu era socotit copilul teribil al Răsăritului, cu toate că abia venise din China lui Mao cu o viziune ceva mai orientală asupra feței umane...

Și totuși, cuvintele începeau să atragă realul. Piticii deveneau uriași, calibanii erau avansați pe posturi de sfătuitori ai poeților, iar cenzorii, sătui să tot dea sfaturi, se apucau să scrie piese în care personajele principale rosteau, ca din întîmplare, tiradele marelui orator.

Astfel a fost reprimată nu doar o piesă ci o întreagă generație de dramaturgi care se inspira din parabola contestatară. Iar piesele lor — oprite să mai apară în volume și pe scenele teatrelor. O generație care, lăsată să-și continue drumul — o spun cu toată răspunderea —, ar fi putut schimba nu numai dramaturgia românească, ci și dramaturgia europeană.

Desigur, atunci cînd cuvintele atrag realul, realul își adaptează nu doar cuvintele. Nebunia asta îmbolnăvea o mulțime de oameni (autori, critici, regizori, actori), care pe strada se comportau normal, dar la teatru (care semăna tot mai mult cu o sală de tribunal sau cu o casă de corecție) se nă-

# REGIZORUL: RĂZBOIUL BACTERIOLOGIC

**— Valeriu Moisescu, povestiți-mi vă rog cum s-a lăsat... întunericul asupra spectacolului cu piesa lui Iosif Naghiu, produs de Teatrul „Bulandra" sub titlul** Gluga pe ochi...

— Nu am obiceiul să-mi urmăresc spectacolele seară de seară, dar la ultima reprezentație am fost în sală, și nu chiar din întîmplare. Bineînțeles, nu știam că o să fie ultima, dar simțeam că plutește în aer o primejdie; actorii jucau cu o plăcere extraordinară, și totuși cu o anumită reținere — mereu se anunța pentru locurile de protocol cîte o persoană simandicoasă, și pe urmă cîte un telefon pe filiera culturală mai tundea cîte o replică, un accent... În seara aceea îl aveam oaspete pe însuși ideologul-șef, Dumitru Popescu. Pe toată durata reprezentației l-am urmărit de la arlechin, printr-o găurică, am văzut spectacolul oglindit pe fața lui. Stranie oglindă! Am să-ți povestesc o întîmplare fără nici o legătură cu subiectul, poate izbutesc să-ți sugerez ce simțeam. Toma era amic cu directorul grădinii zoologice, și acesta l-a invitat să i-o arate mai pe îndelete, într-o zi cînd nu era deschisă publicului. Ne-am dus împreună. La un moment dat, am intrat într-o încăpere climatizată. Pe un perete erau cuști cu maimuțe care aveau o nebună poftă de joacă, într-un colț, pe o creangă plasată după gratii, ședea cocoțată o pasăre uriașă, poate era o acvilă, iar într-o latură, într-un bazin de sticlă, zăcea un aligator. Nemișcarea lui era absolută — părea mort. Directorul s-a uitat la ceas, a constatat că se apropia „ora prînzului" și a dispus ca aligatorului să i se servească masa. A fost adus și aruncat în bazin un iepuraș. M-am frecat la ochi: iepurașul **nu mai era.** Într-o fracțiune de secundă, fălcile se deschiseseră și se închiseseră la loc. Aligatorul era la fel de nemișcat — părea, în continuare, mort; numai țipetele disperate ale maimuțelor îngrozite stăteau mărturie că nu visasem. Retrăiam clipa aceea uitîndu-mă la Dumitru Popescu: neclintit, cu chipul ca de gheață, cu ochii goi ațintiți asupra scenei — mă întrebam dacă raza unei asemenea priviri n-ar putea paraliza fizic un actor. Din cînd în cînd, ca un semnal, însoțitoarea lui întorcea fulgerător capul spre el, și Dumnezeu înclina ușor bărbia: receptat. A doua zi, spectacolul a fost interzis; binecunoscutul articol al lui Nicolae Dragoș a apărut abia peste vreo săptămînă, pentru a legitima interdicția. Neștiutorilor li se crea astfel impresia că semnalul unui critic cu simțul responsabilității civice determina o măsură educativă necesară. În plus, se marca în mod peremptoriu instaurarea „stării de asediu" care a fost revoluția culturală.

Însăși schimbarea de titlu pe care am fost siliți s-o facem arată că drumul acestei piese către reprezentare n-a fost neted. Tema „întunericului" i-a speriat pe mulți dintre cei ce se ocupau cu salubritatea culturală. Închipuie-ți afișajul! A proclama **întunericul** pe toate străzile — chiar dacă întunericul fizic a apărut mult mai tîrziu — era un risc pe care nu și-l puteau asuma. Să-i înțelegem și pe ei...

Din punctul de vedere al oficialității, după cele două premiere care-l făcuseră oarecum cunoscut (**Celuloid** și **Absența,** la „Nottara", respectiv Giulești), Naghiu nu era un scriitor de care chiar să te sperii. Dar un debut pe scena Teatrului „Bulandra" cu o piesă de factură mai neobișnuită, și mai ales susținut de un actor de talia lui Caragiu, secondat de doi tineri talentați (Virgil Ogășanu și Cornel Coman) cu mare priză la sală, era cu totul altceva; șansa lui de a obține audiență era foarte mare.

Dacă se va face vreodată un „proces" al modului cum acționa cenzura asupra teatrului, nu va trebui pierdut din vedere faptul că exista deja o vastă experiență în materie de contracarare și anihilare a efectului unei opere asupra publicului. Dacă aceasta, datorită însești formulei ei structurale, se anunța de serie scurtă sau vizînd o categorie de spectatori restrînsă, „forurile" manifestau o largheță în stare să-i încinte pe naivi, dispuși imediat să vadă aici semne de „dezgheț"; în fapt, cei mai deștepți dintre demnitarii de rang mai înalt înțeleseseră că n-are rost să dea cu tunul după muște, și loveau dur numai atunci cînd oferta era aptă să suscite o adeziune clară a publicului larg. Piesa lui Naghiu a supărat mai cu seamă din cauza receptării spontane și entuziaste.

Toate acestea mi-au fost din capul locului limpezi, fiindcă nu era prima oară (și n-a fost nici ultima) cînd eram „interzis": **Proștii sub clar de lună** de Teodor Mazilu la Ploiești, cu Toma Caragiu, nici n-a apucat premiera, **Umbra** de Șvarț, tot acolo, cu decorul și costumele extrem de interesante ale lui Camillo Ossorowitz, a fost oprit fără nici o explicație, fiindcă spectacolul lui Esrig de la Comedie deschisese ochii asupra potențialului exploziv al piesei.

**— S-ar putea spune că în viața teatrului perioadele bune au alternat cu cele negre?**

— Nu cred. Am convingerea că teatrul a trăit sub o continuă supraveghere, fiind uneori lăsat să mai și respire; dacă însă nu era destul de prudent și începea să se creadă liber încasa cîte o lovitură în plex menită să-i amintească pe ce lume se află. Concomitent cu coerciția administrativă, dar nu în subsidiar, se acționa și prin interpuși. Anumite publicații și anumiți semnătari erau îndrumați **politic** să minimalizeze, cu argumente ce se voiau **estetice,** piesele și spectacolele care nu conveneau, anumiți vorbitori luau cuvîntul în consfătuiri „înfierînd" experimentele nonconformiste. De vreme ce se dorea diminuarea impactului teatrului, oricine servea acest scop, chiar dacă era mînat de resentimente meschine, era binevenit și merita răsplata unui loc în ierarhia zilei. Chiar și în perioada „liberală" (1964—1970), incontestabil cea mai fastă, marile investiții creatoare nu se finalizau fără o luptă acerbă. Spectacolul Caragiale-Ionescu **5 schițe — Cîntăreața**

pusteau să strîngă mîna flască a falsei puteri. Datorită structurii mele morale, micului meu patetism trecut prin școala acelui absurd negru care a fost și rămîne politica sistemelor totalitare, nu am putut adera la un asemenea tip de comportament, potrivit căruia, în raport cu fiecare drogat al puterii, numărul celor care simulează drogarea crește în proporție geometrică. După drogații puterii acești simulanți sînt speța cea mai periculoasă, pentru că, deși vin din Kafka, din Gogol, din Swift, cu marșul lor adulator i-au legitimat pe Hitler, pe Stalin, pe Mao...

**Gluga pe ochi** sau **Întunericul,** alături de piesele colegilor mei de atunci, Sorescu, Solomon, Chitic, Leonida Teodorescu, Radu Dumitru și alții, a configurat un curent, o viziune poetică a politicului sau, dacă vreți, o formă a contestației politice sub auspiciile mijloacelor grotești ale carnavalului, care, după cum spunea Ștefan Augustin Doinaș, reprezenta prefigurarea intrării regelui (gol) în cetate.

Chiar dacă asemenea formulări sau reformulări vor mai exista, un lucru nu poate fi contestat: „blestematul limbaj esopic" al acestei dramaturgii nu avea numai virulența demascatoare a eticului, ci și aura exorcizării poetice.

Scriu aceste rememorări, al căror scop nu este revendicativ, și, pe măsură ce rîndurile îmi devin tot mai străine, la televizor se prezintă fragmente din procesul inculpaților pentru genocidul de la Timișoara. Cîtă corectitudine, cît bun-simț, cîtă dorință de a ajuta mersul neabătut al Justiției la acești foști comandanți ai trăgătorilor de elită, la acești călăi ai libertății și gîndirii...

Nu, orice s-ar spune, acești candizi, senini acuzați de la Timișoara nu seamănă deloc cu personajele unor piese ca **Biedermann...** sau **Întunericul.** Dar deloc! Securitatea nu imită arta!

**Iosif Naghiu**

cheală la Teatrul Mic mi-a adus acuzația de lipsă de patriotism; el a supraviețuit numai datorită tenacității și curajului lui Radu Penciulescu. Nu puțini directori ar fi capitulat în fața unor acuzații atît de grave. De aceea cred că răul nu s-a instalat abia o dată cu declanșarea revoluției culturale, că alinierea teatrului la mijloacele de propagandă a fost îndelung pregătită, pe căi paralele, și că în vara lui '71 se copseseră condițiile pentru a culege roadele; acum, teatrul putea fi silit să se supună. Adică să se adapteze. Cenzura își atinge scopul nu atunci cînd „taie", ci atunci cînd izbutește să insinueze autocenzura. Este ceea ce s-a întîmplat cînd am fost definitiv prinși în clește: am încercat să supraviețuim prin compromisuri, prin jumătăți de adevăr, prin expresii încriptate. Vigilența se exersa în „vizionarea internă", retezam noi înșine, ca să „treacă". În acest fel, toți deveneam complici. În orice bătălie cad împușcați soldați, totuși compania merge înainte; dar acesta a fost un război bacteriologic.

**— Parcă mi-e și teamă să formulez ceea ce mi se pare că rezultă din afirmațiile dumneavoastră: a avut teatrul de luptat cu un soi de „coloană a cincea"?**

— E o expresie cam șocantă, în esență însă s-ar putea să fie potrivită, dacă ne gîndim cum au fost sistematic torpilate de către unii vorbitori de profesie creațiile ieșite din comun. Ani de zile, la fiecare premieră cu miză artistică mare (să zicem, începînd cu **Cum vă place** al lui Liviu Ciulei, montările lui Esrig cu **Umbra** și **Troilus și Cresida, Bertoldo la Curte** de Massimo Dursi în regia subsemnatului, mai tîrziu montările Büchner ale lui Ciulei, **Tango** de Mrożek și **Regele Lear** ale lui Radu Penciulescu) apărea imediat contrareacția, perfect previzibilă, perfect orchestrată. Recunoscînd implicit regizorului un rol de ideolog, exponenții acestui curent (Paul Everac, Eugen Bârbu, Aurel Baranga, Radu Popescu, Dinu Săraru) denunțau influența regizorului ca pe un pericol public și susțineau necesitatea de-regizării. Că această campanie nu avea caracter estetic o dovedește înlocuirea treptată a regizorilor din posturile de directori de teatre, culminînd cu demiterea lui Liviu Ciulei (după scandalul **Revizorului**). Acțiunea de „demontare" a echipelor n-a fost lipsită de consecințe pentru nivelul teatrului românesc.

Alta dintre aceste „căi paralele": obstrucția la piesele importante din dramaturgia modernă universală. Înainte de a se fi ajuns la pretextul ridicol al lipsei de valută, invocat în ultimul deceniu, au fost utilizate destule alte argumente împotriva reprezentării la noi a uneia sau alteia dintre operele care schimbau fața teatrului în Occident. Această formă deviată de cenzură a desincronizat teatrul românesc față de teatrul lumii. (În paranteză fie spus, faptul că s-a sărit practic peste o etapă care a rămas „neconsumată" explică, desigur, actualul elan către piesele la care n-am avut dreptul; cu riscul de a deveni încă o dată asincroni, întorcîndu-ne la ceva ce în alte părți și-a trăit demult traiul, va trebui probabil să traversăm și această zonă...) Ca să mă întorc la punctul de plecare: alegerea Teatrului „Bulandra" n-a căzut întîmplător asupra textului lui Naghiu; era una dintre puținele piese românești care, prin scriitură, arunca o punte spre formulele ce se practicau pe plan internațional. Așa că interdicția nu numai că a lovit textul și montarea, ci a și stopat o întreagă orientare, iar lui Naghiu i-a deviat traiectoria către un gen mai puțin apt să-i cultive originalitatea timbrului (vezi **Valiza cu fluturi**).

**— Vă mulțumesc, Valeriu Moisescu, pentru grația spirituală cu care știți să ridicați „gluga" de pe ochii ce s-au prea obișnuit cu întunericul...**

# SCENOGRAFUL: CAPCANA ÎNTUNERICULUI

**Dan Jitianu, am aflat că aveți acasă, pe perete, o fotografie mărită a decorului la spectacolul Întunericul. Vă rugăm să ne spuneți ce a insemnat pentru dumneavoastră acel spectacol.**

— Acel decor continuă să aibă pentru mine o importanță aparte, de aceea și țin minte exact cîteva lucruri. Primo: a fost „pașaportul" meu de intrare în Uniunea Artiștilor Plastici; am oferit mai multe schițe și fotografii, iar comisia a apreciat că aceasta este scenografia care mă reprezintă, ca valoare. Liviu Ciulei mi-a povestit mai tîrziu că Ion Pacea, președintele comisiei, a zis: „Văd ceva aici". Secundo: arhitectul Pompiliu Macovei, care mi-a fost profesor în institut, a venit la spectacol și m-a felicitat, declarîndu-mi — cum puteam să nu fiu emoționat și fericit? — că-și aduce aminte cu plăcere că i-am fost student. Tertio: după premieră, mulțumit de rezultat — nu-mi închipuiam că realizasem ceva fantastic, dar eram convins că a ieșit bine — l-am întrebat pe autor (care, înainte de a fi dramaturg, fusese grafician) dacă-i place decorul. „Pe dracu"! — mi-a răspuns. „Seamănă cu un depozit de făină!"

**— Poate că nu e cazul să luăm aprecierea ad litteram... Naghiu e omul paradoxurilor. Ce intenții materializa decorul?**

— Piesei și spectacolului li s-a reproșat absența reperelor spațio-temporale. O spun răspicat: nu am dorit localizarea, nici în decor, nici în costume. Dimpotrivă, am considerat această nondeterminare drept o calitate a textului, care trebuia valorificată în spectacol. Formula scenică înfățișată spectatorilor n-a fost rezultatul nici al unei improvizații, nici al unor idei preconcepute. Lucrul cu Valeriu Moisescu presupune întotdeauna epuizarea unui mare număr de variante de spectacol; ca de obicei, după ce le-am parcurs pe toate, ne-am întors la prima, ușor modificată.

Să-l descriu puțin, pentru cei care nu l-au văzut. Pe scena italiană de la sala Studio, o încăpere ca un șir de cutii una într-alta. Ca să nu se observe lipsa de înălțime, am recurs la un truc, vopsind cei trei pereți în degradé, de la alb la negru, astfel încît camera căpăta înfățișarea unui puț. „Cel de-al patrulea perete" era marcat convențional, printr-un cadru de fereastră, plasat ceva mai sus decît ar fi fost normal; pe pervaz erau două gutui. În mijlocul camerei se afla un pachet de mese de diverse stiluri și înălțimi.

Întrucît întunericul deținea rolul principal, era vedeta, decorul a fost gîndit în vederea iluminării nuanțate, cît mai sugestive. De sus atîrnau o mulțime de fire cu becuri în șurubate în dulii, fără abajururi, introducînd o atmosferă care plana asupra actorilor. Clou-ul scenografiei erau aceste becuri, care se aprindeau și se stingeau după o „partitură" de lumini riguros compusă , potrivit situațiilor din text — uneori rămînea la vedere numai lucirea roșietică a filamentelor —, care îngăduia și proiecția de umbre chinezești pe fundal (de exemplu, plasa hamacului era proiectată pe întregul perete, ca o capcană din care nu se putea evada).

**— V-aș ruga să încadrați acest spectacol, cu problemele sale de creație particulare, în programul Teatrului „Bulandra" din acea perioadă.**

— Piesa n-a nimerit nicidecum în repertoriu prin lucrarea hazardului. Unii i-au reproșat lui Naghiu anumite ecouri din **Biedermann și incendiatorii**; mai degrabă aș spune că aceste două piese intră în dialog, și chiar în virtutea acestui fapt teatrul nostru a dorit să joace **Întunericul**, așezînd-o în contextul unor preocupări care tindeau să completeze în sens modern profilul și personalitatea ansamblului; acestei orientări i-au corespuns opțiunile pentru **Leonce și Lena, Meteorul**. Există nervi, Acești nebuni fățarnici, și aș dori ca Naghiu

să se simtă onorat de vecinătatea pe afiș nu numai cu Max Frisch, ci și cu Büchner, Dürrenmatt, Sorescu, Mazilu. Era firesc ca Teatrul „Bulandra", la ora aceea printre cel mai bune din lume, să exerseze și alt stil de teatru decît cel tradițional — sferă înlăuntrul căreia nu mai avea cum evolua — și era la fel de firesc ca acest centru de cultură să fie vizat în mod special de politica represivă.

# O RAZĂ DE LUMINĂ CAMUFLATĂ ABIL

S-au împlinit nouăsprezece ani de la premiera la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a piesei lui Iosif Naghiu, **Întunericul**. Evident, amintirile sînt estompate. Nu știu dacă aș putea să povestesc despre ce e vorba. Am rămas doar cu cîteva senzații: de întuneric, de frig, de violență, de teroare chiar. Am rămas cu o senzație de neputință, de protest sugrumat în față, cu o senzație de absurditate, de lipsă de logică ridicată la paroxism.

Răsfoiesc caietul-program. Un program abil. Asta e cuvîntul: abil. Evenimentele se petrec pe alte meridiane, în alte locuri. E vorba despre violență în general. E vorba despre teroare în general. Ar putea fi o aluzie la niște evenimente petrecute în Guatemala, în Filipine sau în Canada. În nici un caz la noi. Așa cum spuneam, programul de sală a fost conceput cu abilitate; n-a „ținut".

După șapte reprezentații în care piesa a fost văzută de 1 588 de spectatori, din dispoziția ministerului, spectacolul a fost scos de pe afiș.

Trebuia să ne prezentăm cu **Întunericul** în Festivalul spectacolelor de teatru pentru tineret și copii de la Piatra Neamț. Îmi amintesc și acum covoarele de afișe care anunțau cu strălucire programul festivalului.

Peste afișul nostru a trebuit să lipim alte afișe — noaptea. Pentru că noaptea e întuneric.

Era un spectacol bun. Vă mai amintiți cine juca? Poate îi cunoașteți: Profesorul Max — Mitică Popescu; Spărgătorul Len — Valentin Uritescu; Spărgătorul Sen — Boris Petroff; Polițistul — Cornel Nicoară; Lin (fata lui Max) — Lucia Ștefănescu; Tînărul — Eronim Crișan (plecat de mult în Germania de Vest). Regia — un tînăr care promitea: Constantin Marinescu (plecat și el); decorurile — arhitect Traian Nițescu.

O piesă bună, un spectacol grav, impresionant. Semăna cu o rază lucidă de lumină în întunericul **de dinainte** și de **după**.

**Eduard Covali**

**Grupaj realizat de Ileana Popovici**

**POST-SCRIPTUM LA CAZUL „REVIZORUL"**

# CACIALMAUA

**Spectacolul Teatrului „Bulandra" cu** Revizorul **de Gogol (premiera, 23 septembrie 1972) în regia lui Lucian Pintilie a fost interzis în urma unei notițe apărute în presa centrală, invocînd „opinia publică indignată...". Cred că notița a fost publicată în ziare în ziua în care ar fi trebuit să se joace cea de-a patra reprezentație. Prompt!**

**Peste o lună, la 28 octombrie, a fost convocată o ședință cu artiștii teatrului și cu membrii de partid; în mod curios, ea urma să aibă loc nu la sediul teatrului, ci la Muzeul de istorie al Municipiului București.**

**Înainte de începerea ședinței, în holul muzeului, unde ne adunasem cu toții, confruntînd diversele ipoteze în legătură cu ceea ce se va întîmpla cu teatrul nostru, s-a răspîndit zvonul că totul depinde de atitudinea noastră: dacă ne facem autocritica și ne punem cenușă în cap, măsurile nu vor fi severe și Ciulei va rămîne director. Eram îngrijorați, mulți oscilau, întrebîndu-se dacă n-ar merita să plătim acest preț, ca să nu pierdem un lucru foarte prețios pentru noi, șansa de a lucra împreună; puțini erau cei ce bănuiau că măsurile fuseseră deja hotărîte.**

**Ședința a început; în prezidiu au luat loc reprezentanți cu funcții de răspundere „pe linie de cultură" din aparatul de stat și de partid: Dumitru Ghișe, Ion Brad, Ilie Rădulescu, Amza Săceanu, Marin Burcea; Constantin Măciucă, directorul teatrelor, a citit raportul care incrimina grav teatrul — erau acuzați Liviu Ciulei, ca director, Lucian Pintilie, ca regizor, Toma Caragiu, ca secretar al organizației de partid, secretariatul literar (Tudor Steriade și Lia Crișan), Maxim Crișan, director adjunct artistic.**

**Au urmat discuțiile „pe marginea" expunerii — o veritabilă psihodramă: care mai de care, cei înscriși la cuvînt s-au întrecut în a-și asuma vina principală. Florian Pittiș, pe atunci secretarul organizației UTC, a declarat patetic că el poartă vina cea mai mare, avînd în vedere că funcția pe care o deținea l-ar fi obligat la vigilență. Decan de vîrstă, înțeleptul Fory Etterle a încercat să explice că „un teatru mare face greșeli mari". Se întîmpla ceva foarte ciudat: pe de o parte, nu se putea să nu admiți că se manifesta un fel anume de solidaritate în trupă — artiști care nu avuseseră nici în clin nici în mînecă cu spectacolul se simțeau brusc implicați —, pe de alta, plutea în aer impresia de făcătură. „Fă-te frate cu dracul pînă treci puntea!", desigur, dar cum să nu te simți mînjit?!**

**În atmosfera asta, din ultimul rînd al sălii s-a ridicat Datcu Vasile, ajutor de pictor executant, declarînd răspicat că este mîndru că lucrează în Teatrul „Bulandra", mîndru de spectacolul** Revizorul, **care este extraordinar. Reacția sălii în fața adevărului gol-goluț a fost împărțită: unii, înfricoșați, îi șopteau: „Nenorocitule, taci, stai jos!", alții au plecat pur și simplu capetele. Reacția lui Ilie Rădulescu, de la prezidiu, a fost violentă; s-a interesat imediat cine este individul care face notă discordantă și strică frumusețe de ședință.**

**După terminarea discuțiilor s-a dat în sfîrșit citire măsurilor care începeau cu destituirea din funcție a lui Liviu Ciulei și continuau cu propunerea de înlăturare a lui Toma Caragiu de la conducerea organizației de partid, într-o ședință a organizației de bază ce urma să aibă loc imediat. Sala a rămas consternată. Fusesem trași pe sfoară, tot bilciul cu turnarea cenușii în cap nu fusese altceva decît, vorba lui Nenea Iancu, „o manoperă grosolană", pentru ca ședința să capete un puternic caracter autocritic și să se poată raporta „sus" că totul a decurs cum scrie la carte. La pauză, un grup de artiști l-au înconjurat pe Ion Brad, care tocmai cobora din prezidiu, încercînd să-i ceară socoteală pentru această cacialma penibilă.**

**Ședința PCR care a urmat a durat foarte mult; noi, ceilalți, așteptam afară. Am aflat pe urmă că s-a pus la vot de nenumărate ori destituirea secretarului, dar nimeni nu ridica mîna. Ilie Rădulescu era din nou și din ce în ce mai violent. Pînă la urmă, Toma însuși a fost cel care a pus capăt situației absurde și jenante, rugîndu-și colegii să voteze așa cum li se cere.**

**Am plecat de acolo cu un sentiment amestecat, de amărăciune și indignare pentru decapitarea vîrfului culturii teatrale românești; atunci am convenit între noi că acea ședință va intra în istorie ca „ședința cînd Teatrul «Bulandra» a fost dus la muzeu".**

**Dan Jîtianu**

# ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

Mi-am pus deseori întrebarea: personajul creează situaţia sau situaţia creează personajul?

Un răspuns precis e greu de dat; dar sînt înclinat să susţin că de cele mai multe ori situaţia — deseori echivalentă cu conjunctura — e cea care creează personaje; înţelegînd prin personaj nu neapărat o personalitate, ci mai degrabă o mimare a personalităţii. Sînt însă şi cazuri inverse, precum şi unele speciale, cînd personajele — după cum susţine Gombrovicz — se creează unele pe altele.

iulie 1987

În arta actorului, ca şi în retorică, considerată la rîndu-i o artă, esenţialul este să convingi pe cît mai mulţi. Pentru aceasta, în ambele cazuri, se cere a stăpîni un limbaj coerent, argumentat, concis, participativ, expresiv. Şi totuşi... Strădania de a convinge cu orice preţ, în clipa în care devine scop în sine, riscă să ajungă o formă lipsită de conţinut. Căci nu e deloc uşor să convingi un singur om, darămite o masă eterogenă, gata să pună sub semnul întrebării orice afirmaţie (categorică) şi predispusă, prin educaţie, nu la cooperare ci la suspiciune.

august 1987

Un artist nu se lasă uşor descoperit; de aceea, mai întotdeauna nu va fi „găsit" acolo unde e căutat de alţii, ci acolo unde el însuşi, de cele mai multe ori, nu se găseşte.

29 decembrie 1987

Indicaţia regizorală, ca de altfel orice „indicaţie", trebuie să aibă un caracter orientativ şi nicidecum executiv. Ea trebuie să stimuleze creativitatea şi nu s-o îngrădească.

Actorul deprins să primească ordine pe care să le execute orbeşte, actorul educat spre a fi condus pas cu pas şi gest cu gest, care preia intonaţii şi nu intenţii, se situează sub nivelul unui meseriaş oarecare, căci el acceptă din lenevie ori comoditate să devină, din subiect, obiect.

Cel ce aşteaptă să fie manevrat clipă de clipă, cel lipsit de iniţiativă, nu cunoaşte de fapt direcţia către care se îndreaptă, scopul acţiunilor sale îi este confuz, iar participarea (oricît de „angajată") devine formală şi neconvingătoare.

Soluţiile trebuie să se nască în repetiţii, în laboratorul creaţiei colective, din izbînzi şi eşecuri, şi nu din dispoziţii arogante ale unui atoateştiutor.

8 decembrie 1988

Există spectacole care îţi fură ochiul; ca şi persoane după care întorci capul pe stradă. Uneori te cîştigă graţia, rasa, eleganţa, echilibrul, lipsa de ostentaţie; alteori, ba chiar de cele mai multe ori, dimpotrivă, ostentaţia este cea care îţi izbeşte privirea.

Dar, în esenţă, ostentaţia nu este o formă a contestaţiei ci a nesiguranţei. Ea provine dintr-o derută care derutează.

Spectacolele înzorzonate, întoţonate, împopoţonate, pestriţe, zornăitoare, zăngănitoare, în care tot arsenalul mijloacelor teatrale este aruncat „în luptă", nu izbutesc decît să evidenţieze incoerenţa, incongruenţa şi, în ultimă instanţă, ineficienţa gîndirii şi expresiei artistice.

Ceea ce mi se pare ciudat este faptul că, deşi această înjghebare se desfăşoară sub cupola modernităţii, produsul concretizat în spectacol, înceţoşînd comunicarea directă cu spectatorul contemporan, izbuteşte în cele din urmă să fie necontemporan, demonstrînd un paradox (printre multe alte paradoxuri teatrale), şi anume că modernitatea şi contemporaneitatea pot deveni uneori incompatibile.

28 decembrie 1987

Cînd mai aud vorbindu-se de „sprijinirea dramaturgiei originale", o sintagmă apărută prin anii '50, îmi revine în minte tabloul lui Bruegel „Parabola orbilor", în care un şir de oameni lipsiţi de vedere se „sprijină" unul de altul, lăsîndu-se conduşi de cel din faţă, care se prăbuşeşte într-o groapă.

În fond, cine pe cine se sprijină?

Un text valoros nu are nevoie de sprijin, iar o maculatură nu are de ce să fie sprijinită. Autorul român contemporan se cere a fi mai degrabă stimulat decît sprijinit.

Un important regizor român, care, din păcate, în prodigioasa-i carieră nu prea s-a aplecat asupra dramaturgiei originale, îmi mărturisea astăzi, cu o crudă sinceritate: „ca să pun în scenă o piesă de Cehov, îmi sînt suficiente trei luni de repetiţii. Un text de Sorescu poate dura un an! De ce? Pentru că se găsesc prea mulţi chemaţi sau nechemaţi, care se simt obligaţi să-l «sprijine» pe autor, iar dacă el nu prea simte nevoia de «sprijin» sau pur şi simplu nu vrea să se lase «sprijinit», încep discuţii interminabile. În cele din urmă, rezultatul depinde, evident, fie de cel care cedează mai repede, fie de cel care rezistă mai mult. Eu sînt un încăpăţînat, a încheiat interlocutorul meu, nu-mi place să cedez, dar nu dispun de timp pentru a rezista".

26 aprilie 1979

**Valeriu Moisescu**

# LEGĂTURI MISTERIOASE LA BUZĂU

Tot căutînd prin biblioteci după „caragialisme", am dat, vara trecută, peste un extras din „Limbă şi literatură" (tom XVII/1968) cu studiul **I.L. Caragiale şi Buzăul,** de Gabriel Cocora. Un istoric literar de care nu ştiam (şi nu ştiu) nimic, însă textul pare serios documentat. De aici am aflat, între altele, două lucruri surprinzătoare. Unul despre Leonida Condeescu, celălalt despre... Suzana Gâdea.

Leonida Condeescu, înduioşător-rizibilul primar al urbei Mizil, din **O zi solemnă,** s-a sinucis în ianuarie 1906, aruncîndu-se înaintea unui tren ce venea de la Ploieşti. (Care-i capitala judeţului Prahova, îl întrebase profesorul pe junele viitor primar? Mizilul, răspunsese acesta. Iată că Ploieştiul s-a răzbunat fioros). Cu numai două luni înainte, mînat de acelaşi patologic panmidilism megaloman, Leonida Condeescu venise la Bucureşti, în Cameră, ca să-i ofere lui Griguţă Canatacuzino-Nababul două miliarde (!) pentru a se putea achita toată datoria publică. Sfîrşitul lui stupefiant leagă scrisul lui Caragiale de realitate într-un fel „metafizic" neaşteptat. Un alt — însă real — nenea Anghelache.

Leonida Condeescu a revenit brusc în atenţia noastră odată cu **Eseul** lui Mircea Iorgulescu (v. pp. 93—103), ca figură subtextuală a lui Ceauşescu şi ca echivalare a Mizilului cu întreaga Românie a „epocii de aur". Pînă mai ieri, megalomania primarului ni se părea doar ridicolă. Din perspectiva ultimelor decenii, ea este crîncenă şi omniculpabilizantă: „Se mai poate spune, în aceste condiţii, că Leonida Condeescu nu este decît un imbecil caraghios? Că iniţiativele lui sînt stupide şi groteşti, produsul unei minţi bolnave? Că energia lui debordantă nu este decît prostie activă? Nu, de bună seamă, nu (...) triumful primarului din Mizil se poate explica doar prin existenţa unui fond general de însuşiri similare cu ale lui. Leonida Condeescu nu este o excepţie, el este un exponent (...) Caricatura lui are bază de mase. El dă formă, relieînd-le şi organizîndu-se, unor latenţe. Captează, canalizează şi valorifică un anumit potenţial, impune o conduită, stabileşte un tipar de gîndire pe care cei din jur şi-l însuşesc, socotindu-l reprezentativ..."

Că Leonida Condeescu aproviziona cu vin restaurantul lui Caragiale din gara Buzău, de la via sa din Vadul Săpat (moştenire a soţiei, Filofteia Iordache), unde trăgea la umbră viticolă împreună cu G. Ranetti — nu-i mare lucru. Dar că sora lui, Ana Condeescu, s-a măritat cu căpitanul Matei Eminovici din faimosul Regiment 32, cel atît de imperios „solicitat" de viitorul primar şi că fiica lor, numita Ecaterina Eminescu, devine, deci, nepoată de soră a lui Leonida Condeescu — personajul caragialian — aceasta-i o realitate aptă să ne dea frisoane. Plăcute, desigur.

Acestei „descoperiri" i se adaugă una de-a dreptul magnifică: Suzana Gâdea, ministrul culturii ceauşiste, faimoasa „mamă dragă", omul pus de soartă să reprezinte, cu vidul său demn de compătimire, misologia (ura de cultură) a familiei blestemate, era, nici mai mult, nici mai puţin, decît fiica berarului lui Caragiale. Chiriacul său din birtul gării din Buzău. Birtaşul lui Caragiale din 1895 — părintele nefericitei paraşutate la cîrma spiritului naţional la 1980: ce sumbră, dar şi superbă răzbunare a (cum să-i spui, oare?) geniului naţional al eşecului!

Ştefan Şt. Stănescu (6 oct. 1875 — 5 aug. 1965), spune Gabriel Cocora, a avut trei copii: Suzana Gâdea, Ion Stănescu (decan, în 1968, al facultăţii de tehnologia maşinilor din Braşov) şi Alexandrina Teodorescu, domiciliată la acea dată în Buzău, str. Mărgeanului, 4. Răposatul Stănescu, fost brigadier silvic, îşi amintea cum îl vizitau pe Caragiale — Gherea, Leonida Condeescu şi Basil Iorgulescu, directorul liceului „B.P. Haşdeu" din localitate, toţi trei legaţi de opera caragialiană prin destule fire palpitante. Cît despre Suzana, nu încape neînţelegere: la data studiului semnat de G. Cocora, în 1968, era preşedinta consiliului naţional al femeilor din România. Greu de închipuit o confuzie!

Dar — să trecem! La Buzău, Caragiale a locuit pe str. Călăraşilor, în piaţa gării. Din 1905, strada s-a numit Nicu Constantinescu, iar la 1968 îi zicea „colonel Buzoianu" (colţ cu bd. Lenin). O mai există şi astăzi? Ştefan Şt. Stănescu locuia pe str. Ciochinescu. În 1958, mai trăia (avea 80 de ani) Paul Heinrich, fiul proprietarului casei, trecîndu-se printre familiarii dramaturgului. El îşi amintea mesele vesele ale chiriaşului cu Basil Iorgulescu, Petre Zaharescul şi cpt. Benone Anastasescu. Între cei de înscris la capitolul salutări de departe, figurau Scutaru şi Perşinaru, după cum ne arată scrisoarea lui Caragiale către actorul Const. Ionescu din 17 mai 1900. Ca şi Piticescu, despre ale cărui convorbiri cu Caragiale (v. de ex. ziarul buzoian „Ordinea" din 17 febr. 1902) vom discuta cu altă ocazie. Caragiale a conferenţiat, cum se ştie, şi la Atheneul din Buzău („Cauzele prostiei omeneşti", la 3 febr. 1895, „Opiniunea publică", în ian. 1897), după cum în mai 1908 (v. cuvîntarea proaspătului conservator democrat în „Adevărul", 20 mai 1908) se afla-n plină campanie tachistă, în chiar fieful marghilomanic, care-a fost Buzăul. De bună seamă că-i telegrafia de aici lui Zarifopol: „Şi acum din Budzău, c'coane! multă sănătate". Şi tot la Buzău a fost botezat Lucky, la biserica Banu.

De ce ne (mai) interesează astfel de lucruri azi? Pentru a desfrunzi o prejudecată. Opera şi viaţa lui Caragiale cuprind, practic, **toată** geografia României. Masivitatea „monumentului" bucureştean (sau, mai larg, regătean) e înşelătoare, acaparează vederea şi s-a tabuizat de la sine. Numai că expansiunea tentaculară a acestei biografii înghite Moldova şi Ardealul cu fulgi cu tot, pentru a le transfera în contul nostalgiilor berlineze. Un indice analitic al **oraşelor** prezente în pagina literară, dar, mai ales, în biografia lui Caragiale (indice pe care l-am alcătuit, urmînd a vă plictisitor-gratula cu frînturi din el) lărgeşte considerabil aria pronunţat bucureşteană a Cazului. O „fişă de oraş" în cazul acestei opere reprezintă ceva mai mult decît un simplu reper cronologic. E un semn de mentalitate: a autorului, dar şi a epocii. Un semn politic (în funcţie de forţa electoral-deputăţească a zonei, sînt regiuni cu accent liberal, altele cu accent conservator, etc.), un semn cultural, emanat din prezenţa unor factori locali ce depăşesc benefic tradiţia locului (un exemplu va fi aici Tr. Severin), etc. În operă apar, explicit, foarte puţine, dar biografia lui Caragiale („cel mai sociabil autor român", nu-i aşa?) este încă plină de multe surprize. De aici, al doilea motiv: există o serie largă de nume presărate incidental în viaţa dramaturgului, sau prezente constant decenii de-a rîndul, citate, însă, doar de una-două ori în corespondenţă, evocări, articole. Ele trebuie descoperite, desprăfuite, recompuse biografic, re-identificate, aşadar. Fără ele, tot „humusul" fenomenului caragialian riscă să se usuce. Vorbim mereu de Caragiale ca „oglindă a epocii", dar aproape exclusiv prin tipologia socio-literară etalată; la propriu-zisul oglinzii, la **identităţile** ca atare, ne uităm prea rar. Ceea ce nu e drept de vreme ce ... ele ne privesc toată ziua.

**Dan. C. Mihăilescu**

CARAGIALE ÎNTRE NEMURIRE ŞI UITARE

DIALOG

# TEATRUL — ARTĂ A MEMORIEI

convorbire cu George Banu, secretar general al Asociației Internaționale a criticilor de Teatru (A.I.C.T.)

Un dialog scurt, desfășurat între cîteva vizite, cîteva telefoane, citeva ingrijorări legate de posibilitatea de a ajunge în toate locurile în care a ajuns.

Disponibilitate intelectuală încălzită de surîsuri delicate, curtenitoare atenție acordată ideilor, o știință anume de a-l asculta și a-l evalua pe interlocutor...

**— La intilnirea pe care, impreună cu Andrei Șerban, ați avut-o cu oameni de teatru din România, ați afirmat că, pe plan internațional, se face vizibilă o tendință de reconsiderare a artei regizorale, în sensul în care viziunea regizorală devine mai greu reperabilă, acordindu-se o importanță sporită actorului, ca și valențelor textului așa cum a fost conceput de către dramaturg. Vă refereați, in primul rind, la textul clasic?**

— Firește. Toate marile inovații, în arta teatrală, se aplică textelor clasice. Lecturile regizorale memorabile au avut ca punct de plecare astfel de texte. Aserțiunea mea era intr-adevăr legată de convingerea că se petrece o reîntoarcere a regiei la perioada stanislavskiană (păstrînd proporțiile, desigur), deci la un tip de regie care nu urmărește să se impună. Este vorba despre o reabilitare a raporturile organice între regie și text, și poate că acesta este cel mai interesant și mai important fenomen ce se petrece în prezent.

Meyerhold stă la originea regiei ca artă „reperabilă" în intregul spectacular. Or, ultimii ani au adus in prim plan o punere în discuție a regiei ca „mașinărie de fabricat concepții autoritare". A apărut chiar o reacție violentă împotriva acestui tip de regie, și chiar a regiei în general. Reacție intru totul falsă, fiindcă actorul rămîne complet descoperit fără regizor. Pînă la urmă, ceea ce s-a întîmplat a fost faptul că regizorul a devenit, sau tinde să devină, dinti-un tată autoritar, un tată socratic. Dar rămîne, totuși, un tată. El este prezent și absent în același timp. E un panteism al regiei. A dispărut **punctul** de vedere și a apărut o formă de căutare a sensurilor metafizice care nu se exprimă printr-o concepție, ci caută să adîncească sensurile textului, să le redescopere. Bineînțeles că multe dintre aceste încercări sînt sortite eșecului. În esență, însă, aș spune că regia contemporană tinde tot mai mult să se întoarcă la o povestire a piesei, a sensurilor ei adînci.

**— Credeți că această tendință se leagă în vreun fel de faptul că mulți dramaturgi contemporani binecunoscuți au inceput să propună o nouă convenție textuală, uneori chiar preluind și prelucrind mari texte clasice? Tom Stoppard, Edward Bond sau Heiner Müller sint asemenea dramaturgi. Oare dramaturgul contemporan, el însuși autorul unui punct de vedere asupra textului clasic, a influențat retragerea regizorului dintr-o exercitare ostentativă a mijloacelor specifice?**

— Nu, nu cred. Sigur că stilul dramaturgilor contemporani a avut o mare influență asupra modificărilor de convenție privind spectacolul. Pot spune că Heiner Müller a impus cel mai puternic concept de ambiguitate. El a găsit formula stilistică a imposibilității de a da sens unic unui text, organizînd caleidoscopic lumea fictivă. Există regizori care lucrează cu mare plăcere asemenea texte. De pildă, Jean Jourdheuil și Jean Francois Peyrot. Dar punerea în chestiune a autorității regizorale s-a născut ca urmare a unei mutații petrecute în curentele ideologice ale secolului nostru. Ea e legată de marele proces intentat oricărui „maître penseur", de tipul Marx, sau Hegel, deci de un proces intentat sistemelor filozofice integratoare. Aceste sisteme nu mai oglindesc mentalitatea lumii moderne care înclină către relativ, către caleidoscop, fragmentar. În cascadă, această mutație a antrenat și punerea în discuție a regizorului ca „maître penseur". Regizorul de azi nu mai spune: „Vreau să fac o piesă pentru a spune asta sau cealaltă", ci „vreau să fac o piesă pentru a o explora".

**— Se ține cont în această explorare a general umanului de tradiția piesei, de timpul în care ea a fost scrisă, de marile lecturi regizorale pe care le-a cunoscut?**

— Da. Regizorii mari, ca Peter Stein, Chéreau, Vitez, respectă timpul piesei tocmai pentru a descoperi ce rămîne adevărat despre om astăzi, ca și atunci. Acel tip de modernizare, de aducere la zi a textelor clasice prin ignorarea tradiției lor e depășită. Regia de acum nu caută nici trecutul, nici prezentul, ci un timp intermediar, o încrucișare între prezent și trecut. Personajul este chiar acest nod între prezent și trecut, actorul aducînd în scenă timpul însuși. De altfel, regia modernă nu mai este atît de preocupată de spațialitate, cît de temporalitate. TIMPUL este pus în scenă. Este un timp impur (nici trecut, nici prezent), un timp „bastard". Teatrul e din ce în ce mai mult considerat ca o artă a memoriei, care funcționează pe conjuncția dintre trecut și prezent.

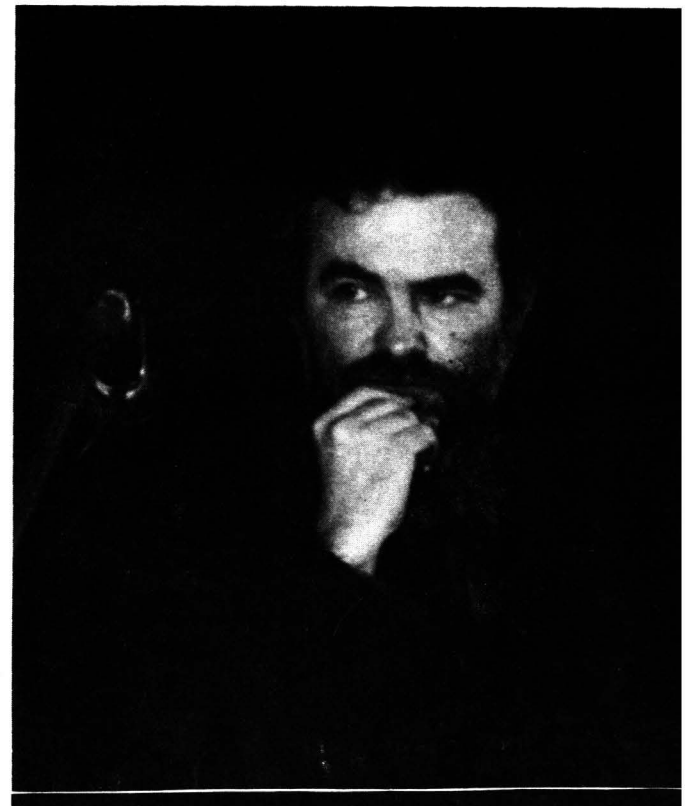
**— Cum vedeți situația teatrului în România de după Revoluție?**

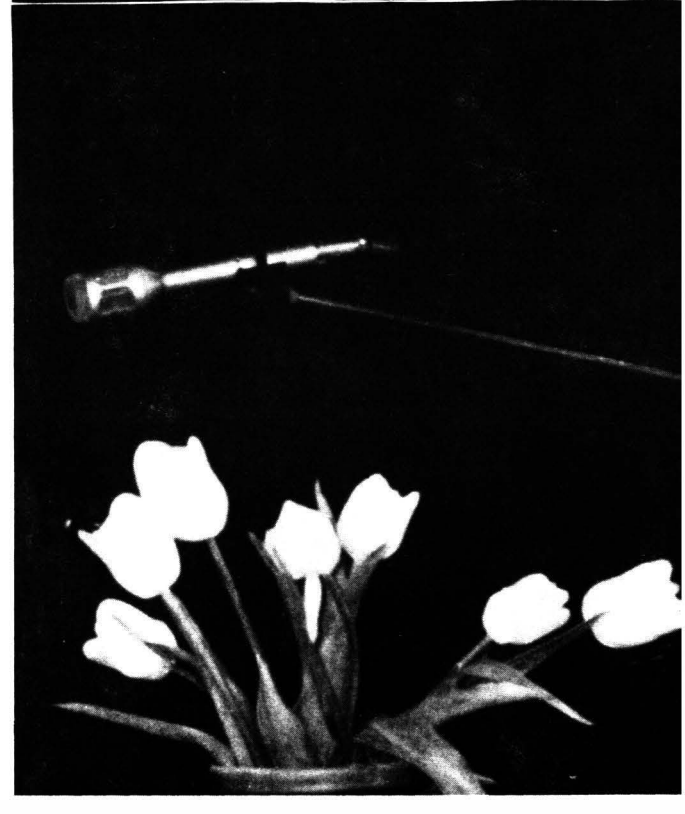
— Este un moment dificil, dar cred că e trecător. Va veni o vreme cînd discursurile politice, realitatea vieții din jur, spectaculozitatea ei, își vor pierde farmecul, noutatea. Teatrul românesc se va deschide reflexiei metafizice, existențiale, asupra destinelor omului. Revoluția ne-a ridicat la dimensiunea omului istoric, iar arta va trebui să se plaseze tot timpul compensatoriu față de ceea ce realitatea actuală satisface ca dimensiune umană. Înainte, societatea era paralizată, și ca urmare teatrul era activ, era o oază a dinamismului. Acum, societatea e foarte activă, iar teatrul trebuie să devină un loc al contemplației. Și al meditației în același timp. Teatrul va trebui să-l învețe pe individ să-și recapete știința de a gîndi singur, cu sine însuși. Ieri, **Mizantropul** era un spectacol care răspundea unei nevoi a grupului social de a se curăța de minciună. Acum, **Mizantropul** sună cu totul altfel. Problema teatrului este însă o problemă mult prea complexă ca să poată fi epuizată într-o conversație grăbită.

**— Credeți că în România va cîștiga teren teatrul comercial?**

— Probabil că și teatrul comercial. Dar va fi loc pentru teatrul de artă. Oricum, trebuie spus și subliniat că teatru de calitate nu se poate face fără subvenție de la stat. Și teatrul grecesc era subvenționat de mecenații cetății. Teatru de calitate nu înseamnă teatru pedagogic. Înseamnă artă exemplară. Impozitele nu se plătesc doar pentru salubritatea orașelor, ci și pentru a plăti teatrele. În acest sens, mă alătur afirmației lui Jean Vilar — teatrul este un serviciu public. Cu întreaga răspundere și importanță pe care o are un asemenea serviciu în metabolismul organismului social.

Interviu realizat de **Corina Șuteu**





DIALOG

* * * * * la un spectacol eveniment

* * * * * la un spectacol ce nu trebuie pierdut

* * * * dacă tot vreţi să fugiţi de acasă...

* * fugiţi,dar pe propria răspundere

* credeţi-ne, e mai bine acasă

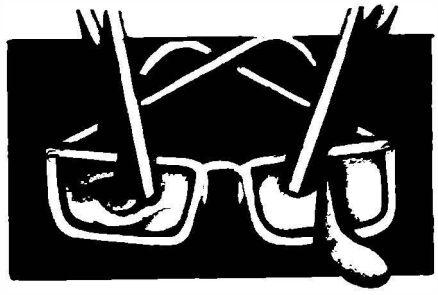
# TOP "UNDE FUGIM DE ACASĂ?"

(Marin Sorescu)

| | Cristina Dumitrescu | Alice Georgescu | Miruna Ionescu | Victor Parhon | Marian Popescu |
|---|---|---|---|---|---|
| **Henric IV** de Luigi Pirandello (Teatrul „Nottara") | 2 | 2 | 2 | 3 | 3 |
| **D-ale protocolului** de Paul Everac (Teatrul de Comedie) | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| **Dom Juan** de Molière (Teatrul Mic) | 2 | 4 | 2 | 2 | 3 |
| **Cadrilul** de Eugen Mirea după Oscar Wilde (I.A.T.C.) | 2 | 2 | | 3 | |
| **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu (Teatrul Naţional din Craiova) | 3 | 3 | 2 | 4 | 4 |
| **Piaţeta** de Goldoni (Teatrul Mic) | | | 4 | 4 | |
| **Al treilea martor** de Sorin Holban (Teatrul „Giuleşti") | | 1 | | | |

NOTĂ: numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică; o „căsuţă" necompletată nu înseamnă decît că spectacolul nu a fost văzut de respectivul critic.

CRONICA



# ÎN ZONA ABȚINERILOR

VĂRUL SHAKESPEARE de Marin Sorescu ● Teatrul Național din Craiova ● Data premierei: 15 martie 1990 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Decoruri: Viorel Penișoara-Stegaru ● Costume: Ștefania Cenean ● Distribuția: Tudor Gheorghe (Shakespeare, dramaturg și actor), Ilie Gheorghe (Sorescu, un danez), Natașa Raab (Doamna Bruna), Angel Rababoc (Hamlet), Marian Negrescu (Voicea), Mirela Cioaba (Titirez Fine-Cal), Valentin Mihali (Gilma), Tamara Popescu (Vrajitoarea), Gabriela Baciu Negrescu (Idele lui Marte, Prologul), Teodor Marinescu (Sir Downton, Calaul), Ion Colan (Porcius Blister), Diana Gheorghian (Camelia, sora Ofeliei), Ștefan Mircea (Thomas Blur, Heifer), Vladimir Juravle (Richard Zero), Lucian Albanezu (Fly), Ileana Sandu (Mary – Valy, doua gemene), Tudorel Petrescu (Ariel, Craniul, Un mascarici), Anghel Popescu (Solul), Gabriel Manescu (Un alt mascarici).

Înainte de a deveni un spectacol al Teatrului Național din Craiova, **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu a fost... o legendă. O legendă de largă circulație în lumea teatrului — a culiselor, mai bine spus — despre o piesă „cu probleme", căreia nu i se va „da drumul", fiind inevitabil sortită cenzurărilor repetate înainte, după, ba — dacă ar fi fost cu putință — și în timpul unei eventuale dar puțin probabile premiere. Cu lăudabila-i stăruință întru cauze bune, Naționalul craiovean a reușit, însă, înscrierea ei în repertoriu, iar premiera — șansa de a avea loc după revoluție! — a fost scutită de amputări.

Dintr-un mai vechi reflex, poate, nu reușim să alungăm o întrebare: oare ce s-ar fi tăiat, ce n-ar fi convenit? Multe n-ar fi convenit, începînd probabil chiar cu numele autorului, Marin Sorescu, totdeauna incomod, din familia năzdrăvanilor cărora nu știi „ce le dă prin minte", chiar cînd lucrurile par „în ordine". Ar fi displăcut, apoi, ideea ridicolei neputințe de a suprima forța gîndului, a talentului, de a „corecta" genialitatea. Șicanele, loviturile pe la spate, intimidările devin derizorii pentru că sînt înlănțuite de măsura, inevitabil trecătoare, a clipei. Prostia, invidia, delațiunea, chiar oprimarea sînt ale oamenilor, deci muritoare; nemuritoare e doar flacăra spiritului pentru că aparține umanității, nu oamenilor. Împotriva forței intelectuale orice armă devine fragilă: nici măcar cenzura nu ajunge la duritatea, amploarea, fervoarea mistuitoare a autocenzurii. Ce importanță poate avea sancționarea de către pigmei a operei, dacă o punem în balanță cu îndoiala — fie și de secundă — a creatorului însuși?

Și ar mai fi speriat, poate, în piesa lui Sorescu, conducînd-o spre patul lui Procust, propensiunea autentică spre universal, spre peren, lipsa oricărei prejudecăți — sau timidități — în permanenta translare din planul fanteziei în acela al notației realiste, din istorie în actualitate, din ideal în terestru. Rigoarea versului clasic poartă spre noi nu numai „înalte adevăruri" ci și observații vizînd cotidianul, eleganța metaforei poetice e pigmentată de cuvîntul frust, sentimentul tragicului traversează întreaga alcătuire dramatică, dînd umorului, ironiei, persiflării dimensiuni și accente surprinzătoare, de forță expresivă. Foarte frumoasă, uneori chiar seducătoare la lectură, piesa ridică însă probleme deloc simple pentru o montare, dramatismul său, al ideilor propuse, neconvertindu-se decît uneori în dramaticitate. Construcția pare mai apropiată de poemul epic decît de textul dedicat scenei, personajele sînt, limpede, purtătoare de mesaj dar nu la fel de limpede caractere dramatice.

Despre transpunerea scenică a piesei **Vărul Shakespeare** la Naționalul craiovean e destul de greu de vorbit pentru că, — fapt neobișnuit la un spectacol semnat de Mircea Cornișteanu — există o indecizie, o lipsă de fermitate a imaginii regizorale în măsură să îndemne pe spectator mai curînd la „abțineri" decît la vot lămurit, pro sau contra. Indecizia nu este (sau nu pare a fi) a gîndului, a intențiilor ci mai curînd a tonului, a ritmurilor, a tensiunilor interioare — dar pentru transmiterea nealterată și precis descifrabilă a gîndului, a intențiilor, toate acestea sînt esențiale. Spectacolul are (încă) aspectul unei variante de lucru cuprinzînd, deopotrivă, pagini trecute „pe curat" (apariția lui Iuliu Cezar, de pildă, impune prin expresivitate scenică), altele aflate în stadiu de ciornă, precum și unele ce în „ediția definitivă" ar putea fi omise în beneficiul operei. Ne gîndim, de exemplu, la glumețele trimiteri în actualitate cu rol de „captatio benevolentiae" a publicului (scandarea acelui binecunoscut tuturor „nu plecăm", să zicem, sau la fel de binecunoscuta „Lambada"), la unele punctări minore față de adevăratele trimiteri în actualitate, de un alt calibru, pe care textul și spectacolul le conțin.

Încă „în lucru" pare a fi și interpretarea. Mai conturat, mai aproape de finisare, personajul lui Ilie Gheorghe, un Sorescu (e numele eroului) la care zeflemeaua se împletește mereu cu seriozitatea, care-l corectează cu bunăvoință pe Shakespeare, îi dă sfaturi lui Hamlet, intră în universul marelui Will cu „adidașii" în picioare, dar înțelege, prețuiește, știe să discearnă, își așază pe umeri, pînă la urmă, veșmîntul elisabethan. Inegal, cu momente foarte bune, de reală pondere, dar și cu altele destul de cețoase (fără a fi eronate ca interpretare) este personajul principal, „vărul", încredințat lui Tudor Gheorghe. Se întîmplă cu acest personaj ceea ce se întîmplă cu întregul spectacol: multă, foarte multă vreme aștepți, parcă, să „treacă la fapte", să „se pronunțe", practic, să înceapă efectiv. Ultima parte a spectacolului aduce unele din precizările necesare, dar abia ultima parte și doar unele.

Corecte, exact puse în ecuație dar nerezolvate pînă la capăt, insuficient conturate, contribuțiile scenice semnate de Natașa Raab, Angel Rababoc, Marian Negrescu, Mirela Cioabă, Valentin Mihali, Tamara Popescu, Diana Gheorghian.

Cu decorurile lui Viorel Penișoară-Stegaru și costumele Ștefaniei Cenean ieșim din zona abținerilor și intrăm în aceea a votului decis: **pro.** Scenografia are coerența de interpretare, bogăția de sugestii, subtilitatea și forța de expresie pe care le-am fi așteptat (și doar în parte le-am regăsit) de la întregul spectacol. Pe care încă le așteptăm pentru că, așa cum am mai spus, nu un punct de vedere eronat se poate reproșa, ci insuficienta conturare a punctului de vedere, percutanța comunicării lui scenice.

**Cristina Dumitrescu**

*Nataşa Raab şi Tudor Gheorghe*

# VISUL SPULBERAT

**PIAŢETA** de Carlo Goldoni ● versiune românească de Silviu Purcărete ● Teatrul Mic ● Data premierei: 28 martie 1990 ● Regia: Silviu Purcărete ● Scenografia: Nina Brumuşilă ● Muzica: Vasile Şirli ● Distribuţia: Mihai Dinvale (Zorzetto), Adriana Şchiopu (Lucietta), Ana Ciontea (Gnese), Monica Ghiuţă (Madam Orsola), Monica Mihăescu (Gasparina), Simona Măicănescu (Madam Pasqua Polegana), Ioan Chelaru (Sansuga), Coca Bloos (Madam Catte Panchiana), Paul Chiribuţă (Cavalerul Astolfi), Constantin Bărbulescu (Anzoletto), Sorin Medeleni (Fabrizio Leretort).

Nu mi se pare de mirare că regizorul Silviu Purcărete a revenit asupra unui text care-i dăduse prilejul creării unui încîntător spectacol la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ: **Piaţeta** de Carlo Goldoni. Firească, însă, mi se pare întrebarea dacă în noua punere în scenă de la Teatrul Mic şi-a propus numai refacerea unei montări de succes, avînd aceeaşi gîndire şi construcţie care-i reuşiseră atît de bine cu patru ani în urmă, sau dacă piesa lui Goldoni nu constituie pentru regizor una dintre acele teme de meditaţie asupra căreia simte nevoia să revină periodic pentru a o aprofunda, pentru a-i găsi alte şi alte corelări cu timpul, cu istoria, cu sufletul omenesc. Trebuie să mărturisesc, mi-e greu să discern cu cît de cîtă exactitate care au fost motivaţiile interioare ale acestui remake, întrucît spectacolul de la Teatrul Mic reface, cel puţin în aparenţă, pe cel anterior. De la decor şi costume, semnate de Nina Brumuşilă, la interpreţii principali — Coca Bloos, Simona Măicănescu, Paul Chiribuţă —, de la ideea integratoare a spectacolului (apariţia misterioasă a străinului „extras" din burta imensului peşte eşuat în piaţetă şi plecarea celor trei intruşi în barca de hîrtie arzînd asemenea unui gînd ce nu poate depăşi limitele cunoscutului, lăsîndu-i pe cei simpli să-şi ducă mai departe, cu nestăvilită poftă de viaţă, existenţa sărmană şi lărmuitoare) la linia ce conturează fiecare caracter în parte. Judecată din acest punct de vedere, montarea de la Teatrul Mic este mai puţin unitară, mai săracă în invenţie, mecanismul armonizării trupei nepărînd a fi îndeajuns de bine pus la punct. Dar spectacolul de la Piatra Neamţ exista mai cu seamă prin perfecţiunea mecanismului întregii şurubării care constituie angrenajul complex şi delicat al reprezentaţiei, a acelui atît de unic spirit de echipă ce caracteriza trupa. Omogenitatea, bucuria de joc, niciodată excluzînd personalitatea, „capul de afiş", ci potenţînd-o tocmai prin pasiunea şi bunul profesionalism al celorlalţi, deveneau substanţă a concepţiei regizorale, a spectacolului ca tot unitar. Este cu putinţă translarea într-un alt teatru a unei montări depinzînd de caracteristicile amintite? Experienţa cu **Piaţeta** la Teatrul Mic pare a fi o negaţie. Tocmai unitatea dată de acel aproape inefabil spirit de echipă de la Piatra Neamţ a fost ruptă; atmosfera, aerul aparte care era respirat de spectacol, grăuntele de nebunie care-i dădea savoare au dispărut. În lipsa lor, punerea în scenă de la Teatrul Mic pare mai săracă în invenţie, construită din „scene" nelegate într-o lume, cu individualitatea ei. E adevărat, Coca Bloos compune o apariţie de o opulentă vitalitate, cu visul ei ghiduş de măritiş, cu urîţenia ei, cu gura ştirbă ce n-o împiedică să rostogolească vorbe la nesfîrşit, iuţi, răutăcioase şi nu rele, cu ochii sclipind de o şiretenie ce-i trădează în loc să-i ascundă intenţiile; Simona Măicănescu, în Pasqua, reuşeşte încă o dată să creeze un personaj cu o perfectă logică interioară, lungă şi subţire ca mătura de care nu se desparte, cu privirea tîmpă uitîndu-se în gol, cu picioarele pe care nu şi le poate stăpîni, arţăgoasă dar uşor de domolit, obosită dar mereu activă; în străinul cavaler, Paul Chiribuţă reface cu măiestrie profesională alura singuraticului fără vîrstă ce încearcă să-şi trateze melancolia cu doctoria larmei voioase a prostimii, îşi cizelează cu fineţe apariţia de dubios diavol de cabaret. E adevărat, de asemena, că şi alţi interpreţi se străduiesc a contura bine rolurile. Ca Ana Ciontea, de pildă, care ne lasă să întrevedem în Gnese trăirea cu o undă de nerăbdare tristă a delicatului moment aflat la graniţa dintre copilăria neştiutoare şi atrăgătoarea tinereţe cu încă nelămuritele ei ciudăţenii şi frumuseţi. Ca Mihai Dinvale, ce face un Zorzetto lipsit de isteţime, prostănac, cu instincte ce încep să-l tulbure. Poate mai puţin Monica Ghiuţă, ce se agită prea mult şi fără haz, părînd a se sprijini mai degrabă pe aparenţa personajului creată prin costum, decît pe un gînd interior, sau Adriana Şchiopu, care este o Lucietta atrăgătoare, dar fără farmec, sau Ioan Chelaru care îşi alcătuieşte o mască pitorească, dar şi el pe o notă unică. Corecţi, Constantin Bărbulescu, în gelosul Anzoletto, şi Monica Mihăescu, o Gasparina plăcută ca înfăţişare, dar în limitele unei oneste creionări a personajului. Cel mai neizbutit mi s-a părut a fi fost Sorin Medeleni în rolul unchiului Gasparinei, zbierînd cuvinte ce nu se înţeleg, agitîndu-se prea mult fără vreo motivaţie interioară. Aşa stînd lucrurile, spectacolul cu **Piaţeta** de la Teatrul Mic a părut mai puţin riguros în construcţie, comicul forţat şi nu născut din firească relevare a caracterelor. Ritmul, dat prin acordarea perfectă a echipei la Piatra Neamţ, a suferit aici sincope care, din fericire, nu s-au prelungit într-atît încît să-l facă să sucombe definitiv.

Observam, cu prilejul premierei de la Piatra Neamţ, că verva, capacitatea de invenţie comică, veselia cuceritoare a lumii din piaţetă erau dublate de o rafinată nuanţă de tristeţe ce se insinua dincolo de aparenţe. O notă care părea de vis frînt, care era o meditaţie asupra destinului fiecărui personaj dădea profunzime, complexitate comicului şi îl certifica, rîsul sănătos fiind căptuşit de o undă de caldă înţelepciune. Această tristeţe ce de-abia se lăsa ghicită în prima montare, aici e mai clară, chiar predomină, apasă, parcă, existenţa personajelor. Dar nu-i numai atît: Silviu Purcărete schimbă într-un mod indirect, dar evident, echilibrul celor doi poli ai reprezentaţiei: universul oamenilor simpli, cu viaţa lor pulsînd viu şi colorat, şi străinul ce apare ca prin miracol, nobil ciudat venit să se adape la bucuria sănătoasă a vulgului. Dacă în primul spectacol cavalerul ajungea să fie „folosit" întru bucuria şi desfătarea, fie şi de-o clipă, a celor săraci, aici străinul reuşeşte, într-adevăr, să-i „dreseze" pe cei mulţi. O căsătorie salvatoare pentru finanţele cinicului cavaler şi o masă de pomină le ştirbesc libertatea: jocul şi-l face, pînă la capăt, cavelerul, iar tristeţea plecării este anulată de dansul zănatec al locuitorilor piaţetei. Un dans frenetic din care, parcă, lipseşte bucuria şi care seamănă mai degrabă cu o animalică dorinţă de a şterge iluzia de-o clipă, cu o încrîncenată încercare de reîntoarcere în matcă. Poate în vechea matcă a speranţei. Acest gînd regizoral autentifică demersul artistic şi reluarea textului cu **Piaţeta** de Carlo Goldoni pe scena Teatrului Mic.

**Miruna Ionescu**

# ORGOLIU ȘI UMILITATE

SMERITA după F.M. Dostoievski. Dramatizare și traducere: Doina Vamos • Teatrul Național din Tîrgu Mureș • Data premierei: 11 martie 1990 • Regia: Dan Alecsandrescu • Scenografia: Rodica Arghir • Distribuția: Dan Glasu (Makar Petrovici Teremski), Mihaela Rădescu (Anna Egorovna), Ion Săsăran (Ilia Kuzmici), Ion Fiscuteanu (Feodor Pavlovici), Mircea Anca (Efimovici), Livia Gingulescu (Avdotia Gavrilovna), Iolanda Dain (Lidia Gavrilovna), Radu Olăreanu, student anul III (Studentul), Elena Jitcov (Căpităneasa), Dan Ciobanu (Schroeder), Daniela Diaconescu (Lukeria).

În atingere cu opera dostoievskiana interpretările critice, traducerile, dramatizările, ca și punerile în scenă sînt constrînse să-i preia antinomiile fundamentale. Întreprinderile amintite sînt prin ele însele nemăsurat de orgolioase, iar șansa lor nu poate sta, totuși, decît în umilitate. Nu în prosternare, nu în respect inhibitoriu, anchilozant, ci într-o accepție superioară a umilității, ținută să **dea** sama de substanță și fond, într-o nesfîrșită reinventare de perspective, de forme, de posibile și dorite „echivalări" transfiguratoare. Reciproca e și ea valabilă într-o și mai evidentă măsură, absența sau imposibilitatea acestei lăuntrice umilități, creatoare, denunțînd deșănțarea orgoliului, involuntar ridicol în puținătatea-i lumească. Organicitatea e semnul umilității și al accederii la substanță. Aleatoriul e, dimpotrivă, semnul orgoliului și al derivei.

Spectacolul Naționalului din Tîrgu Mureș ne invită la o atare meditație. Dramatizarea **Smeritei** nu ezită să introducă la un moment dat, în textul pentru spectacol, personajul unei alte scrieri dostoievskiene, fără să poată oferi însă punerii în scenă șansa convertirii epicului în dramatic. Reprezentația nu depășește astfel nivelul ilustrării enclavelor conflictuale ale textului. Derularea acestora e uneori trenantă, tocmai pentru că succesiunea lor rămîne tipic narativă. Nedecurgînd cu necesitate (potrivit legilor genului dramatic), apariția unor personaje în scenă ca și ivirea scenelor ca atare, în textul dramatizării, funcționează mai curînd pe principiul **quod erat demonstrandum** pentru teza dată, decît pe principiul adevărului artistic, elocvent prin el însuși. Deranjează nu numai și nu atît faptul că spectacolul e foarte lung (de aproape trei ore și jumătate, cu două pauze), cît impresia că el poate dura oricît, într-un ritm fără legătură cu teatrul. Și asta în ciuda unei solide edificări scenice, de către un regizor experimentat, ca Dan Alecsandrescu, în ciuda unei elaborări minuțioase în detaliu, însă mai puțin preocupate de perspectiva ansamblului.

Reprezentația continuă să intereseze — doar se joacă „un" Dostoievski! — dar, neputînd să și placă pe întreg parcursul ei, prelungit, nu convinge de adevărul dezbaterii implicate, punînd pe talgerele balanței tocmai orgoliul și umilitatea. Și cîtă nevoie am fi avut, poate mai ales în aceste zile și mai ales la Tîrgu Mureș, să ne scrutăm conștiințele, să vedem cît rău ne poate aduce emergența orgoliului, în absența unei elementare umilități, fie și creștine. Ceea ce ar fi putut să ne cutremure riscă să treacă pe lîngă noi fără ca măcar să ne tulbure. Cine ar putea să se recunoască într-un discurs care îi rămîne depărtat și străin, fără legătură cu ceea ce se întîmplă, cu ceea ce i se întîmplă, aici și acum?

Cîteva strădanii actoricești sînt fără îndoială notabile: Mihaela Rădescu dă o plauzibilă imagine a personajului ei, Smerita, jucînd cu finețe (nu și cu destulă forță!) o partitură dificilă, în care tăcerile devin de multe ori mai grăitoare decît cuvintele. Dan Glasu, în rolul cămătarului Teremski, e un soț aprig dar iubitor, actorul reușind să surprindă în bună măsură natura contradictorie, predominant vindicativă, a personajului. Păcat că, jucînd mereu „în forță", devine fără să vrea monocord. O icoană a sufletului slav e zugrăvită cu înțelegere, în tușe subtil nuanțate, de Ion Săsăran (Ilia Kuzmici). Ion Fiscuteanu (Feodor Pavlovici) trece pe lîngă un personaj demonic, coborîndu-l în pitoresc facil, grosier și răcnit. Pentru Actorul cu același nume nu cred că există un dușman mai mare decît **această** manieră Fiscuteanu, în care se complace în ultima vreme. Deplasarea accentelor spre pitoresc e vizibilă în jocul Liviei Gingulescu (Avdotia) și al Iolandei Dain (Lidia Gavrilovna), iar sublinierea patologicului cu ostentație grevează apariția lui Mircea Anca (Efimovici) și Radu Olăreanu (Studentul). Corectă, prezența Elenei Jitcov (Căpităneasa).

Scenografia Rodicăi Arghir permitea o mult mai fluentă desfășurare a spectacolului, oferindu-i totodată dimensiunea spirituală, specifică, printr-un decor-fundal sugestiv, de părăsită calapeteasmă.

**Victor Parhon**

# IMATURITATEA CA STARE DE SPIRIT

LIVADA DE VIȘINI de A.P. Cehov ● Teatrul de Stat din Oradea ● Data premierei: 22 martie 1990 ● Versiune scenică în limba română de Elisabeta Pop și Laurian Oniga ● Regia: Laurian Oniga ● Scenografia: Ujvárossy Gyöngyi ● Distribuția: Simona Constantinescu (Ranevskaia Liubov Andreevna), Mariana Presecan (Ania, fiica ei), Mariana Vasile (Varia, fiica ei adoptivă), Ion Abrudan (Gaev Leonid Andreevici, fratele ei), Petre Panait (Lopahin Ermolai Alexeevici, negustor), Doru Fârte (Trofimov Piotr Sergheevici, student), Marcel Popa (Simeonov-Pișcik Boris Borisovici, moșier), Alla Tăutu (Șarlotta Ivanova, guvernantă), Ștefan Mareș (Epihodov Semion Panteleevici, contabil), Ileana Iurciuc (Duniașa, fata în casă), Nicolae Toma (Firs, lacheu), Emil Sauciuc (Iașa, lacheu), Ion Ruscuț (Un trecător).

Nu pot să ascund, scriind acest articol despre spectacolul lui Laurian Oniga, că nu eram într-o deplină libertate de spirit: ceea ce se întîmplase la Tîrgu Mureș mă obseda într-atît încît o singură întrebare-țipăt mă fulgera înspăimîntător. Cum s-a putut întîmpla, la sfîrșit de secol, să existe ciocniri mortale între oameni trăind laolaltă de-atîta vreme? Dar, în Europa în special, un duh al grabei parcurge acum istoria universală, de la barbaria sclavagistă, la cruzimea medievală, de la splendoarea spirituală a Renașterii la atrocitățile războaielor mondiale, într-un ritm sufocant care nu poate suporta o explicație unică.

Acesta poate fi faptul care să determine criticul teatral să privească un spectacol cu o piesă celebră nu atît prin comparația cu alte puneri în scenă — deși modul comparației și-a spus și el cuvîntul —, cît mai degrabă prin racordarea prezentei lui stări de spirit la expresivitatea teatrală a montării regizorului Laurian Oniga. Ce surprinde, deci, la prima vedere?

Regizorul și scenografa Ujvárossy Gyöngyi au creat un spațiu de joc — „camera copiilor" — care explicitează în bună măsură viziunea regizorală. Revenirea acasă a Ranevskaiei, a lui Gaev, fratele ei, și a Aniei, fiica ei, se produce prin atracția imediată a acestei camere. În scenă, deci, vor fi cîțiva căluți de lemn, păpuși, panouri pătrățoase, mari, mobile; pe jos, pe toată întinderea podelelor, un material cu flori și vișine (!) luîndu-ți ochii. Planul din spate al scenei e dominat de un panou (sistem glasvand) care se deschide în două părți. Cînd se deschide, se poate observa un disc tapetat cu același material ce acoperă podeaua. La mijlocul scenei, sub un uriaș con-cupolă, e un pat enorm cu plasă ca pentru gimnaști.

Care e semnificația teatrală a acestui spațiu de joc, invadat de personaje agitate de emoția revenirii, de întîlnirea cu cei ai casei și, mai tîrziu, de spectrul pierderii livezii de vișini? În orice caz, Laurian Oniga ca, mai în urmă cu mulți ani, alți regizori, (Otomar Krejca, Peter Brook) renunță deliberat la atmosfera marcat rusească (nu e nici un samovar pe scenă!). Numai detalii de costum precum și monodia creată de un instrument ciudat (oriental, cred) sugerează spațiul fizic al piesei și epoca întîmplărilor. S-ar putea spune că montarea acuză un ritual scenic acreditat de istoria culturală a piesei. Noutatea interpretării surprinde aici prin simplificarea operată de regizor: „camera copiilor" devine **spațiu existențial.** Maturii sînt incapabili de a evada din claustranta condiție ludică. Se vor juca în limitele unui destin prevestit de accelerarea semnelor timpului (invazia vilegiaturiștilor). „Camera copiilor" este un spațiu al puterii magice pierdute: copilăria absorbită de timp.

Roland Barthes, în **Despre Racine,** scria referitor la cameră că „este în același timp adăpostul PUTERII și esența ei, căci PUTEREA nu este decît taină: forma îi dizolvă funcția: ea ucide pentru că este nevăzută". În **Livada de vișini,** pentru Laurian Oniga „camera copiilor" devine spațiul prin excelență al imaturității ca stare de spirit.

Relațiile între Duniașa și Iașa, Petea Trofimov și Ania, zbenguiala lui Pișcik, abulia lui Gaev obsedat de jocurile biliardului, hilar-insistenta tendință a lui Lopahin de a convinge pe Ranevskaia și pe ceilalți despre **motivul real** pentru care trebuie să renunțe la livadă, toate acestea configurează în spectacol un mod surprinzător al ludicului. De aici și riscul: drama cehoviană nu mai apare decît presimțită și nu fundamentează demersul regizoral. Laurian Oniga fusese atras de piesa lui Gombrowicz, **Ivona, principesa Burgundiei,** unde gîndirea autorului polonez formula cel mai clar teza **imaturității** și a **formei ca deformare.**

În **Livada de vișini** am resimțit — bazîndu-mă numai pe alegerea repertorială anterioară — existența continuității unui gînd: Cehov este interpretat aici din perspectiva ideatică a unei imposibilități. Acaparantul spațiu de joc, „camera copiilor", devine simbol al tragicului refuz al exteriorului, al neputinței de a ști cum să analizezi și să interpretezi ceea ce ți se întîmplă. Similitudinea cu imaturitatea contemporană, evocată de rîndurile-confesiune de la început, mi se impune, deși pare că n-aș vrea s-o accept.

Pentru că această montare orădeană cu **Livada de vișini** propune evident reinterpretarea **actuală** a modului tragi-comic cehovian. La început personajele cască prelung, apoi se agită în așteptarea Ranevskaiei, Petea se dezbracă în scenă invitînd-o și pe Ania, Șarlotta Ivanovna e asediată de Epihodov, Duniașa, în absența stăpînilor, apare obosită de amor și în dezordine vestimentară etc. Plecînd, în final, personajele vor lua și două valize pe care scrie cu litere mari: Paris, Moscova.

Încercarea lui Laurian Oniga de a da un sens propriu „comediei" cehoviene, prin simplificare, înseamnă, pentru jocul interpreților, grade diverse de expresivitate. Ranevskaia este, prin jocul Simonei Constantinescu, un complex de stări adus de la tonul tragi-comic spre drama in-

*Simona Constantinescu şi Petrică Panait*

terpretată în context. Actriţa, daca nu domină, în schimb intervine prin marcarea accentelor stării ludice a celorlalţi. O evoluţie în doi timpi are Varia, interpretată de Mariana Vasile, mai întîi în zona aşteptării frenetice, mai apoi autoritară, în presupusa ipostază de soţie a lui Lopahin. Acesta, jucat de Petre Panait, conduce, de la un moment dat, jocul, nesfârîmîndu-i regulile, ci remodelîndu-le interesant. Mariana Prisecan, în Ania, după debutul agitat în spectacol, diminuează apoi portanţa personajului.

De altfel, versiunea scenică în limba română semnată de Elisabeta Pop şi Laurian Oniga, altminteri suplă, suportă deplasări de accent favorabile ideii regizorale precum în cazul lui Petea, interpretat credibil de Doru Fârte, cu o dinamică gestuală de reţinut. Gaev, prin Ion Abrudan, se înscrie în aceeaşi predispoziţie ludică, jucată într-un registru mediu de semnificaţii ca şi Pişcik (Marcel Popa). Şarlotta (Alla Tăutu) are o dată un moment de dramă (tentativa de sinucidere) resorbită prin deficitul de dramă al lumii celorlalţi. Zglobie, veselă, dar cu unele exagerări, Ileana Iurciuc (Duniaşa) compune un personaj agreabil. Interesant este modul în care îl „vede" Emil Sauciuc pe Iaşa, o undă de cinism parcurgîndu-i tendinţa arivistă. În Epihodov, Ştefan Mareş dezvoltă agresiv miza personajului său. Firs este compus cu minuţie de către Nicolae Toma.

**Livada de vişini** este o încercare pe tema imaturităţii lumii cehoviene. Teatrul de Stat din Oradea, consecvent cu ideea de repertoriu valoros, îşi poate înscrie în palmares acest spectacol dacă nu prin „spectaculozitate", măcar prin tentativa creatorilor săi de a descifra alte sensuri ale capodoperei cehoviene.

**Marian Popescu**

# REVERBERAȚIE AMPLĂ, „BĂTAIE" ACTUALĂ

INVENȚIA SECOLULUI de Tudor Popescu ● Teatrul Dramatic „Maria Filotti" din Brăila ● Data premierei: 11 martie 1990 ● Regia: Mihai Lungeanu ● Scenografia: Gheorghe Mosorescu ● Distribuția: George Țoropoc (Iacob); Vasile Nedelcu (Nanu); Adrian Năstase (Ticu); Bujor Macrin (Stancu); Liliana Ghiță (Suciu); Mioara Tîrzioru (Mirela); Ildy Năstase (Lola); Mircea Valentin (Țițină); Sorin Dinculescu (Firescu).

Inspirat și inepuizabil, Tudor Popescu pare a se întrece într-o cursă cu sine. Mereu lucid, mereu echilibrat, cu un rîs bonom și puternic de dincolo de replici, el pare a scrie fără efort, fără metodă. Dar tocmai ușurința cu care nu lasă să se întrevadă osteneala și procedeele e o metodă, dacă se poate spune așa, proprie stilului său de creație, fecundă și liberă căci, cum spune Cehov, „scrisul se revarsă liber din sufletul lui". O confirmă, de altfel, și ultima sa comedie, **Invenția secolului** (publicată în almanahul **Thalia** al revistei **România literară**).

Moralistul devine aici mai acid, mai virulent și demontează fără cruțare fațada intransigentă a unui mecanism social perimat, care se bazează pe sistemul relațiilor demagogice și false. Creativitatea, susținută pompos de un angrenaj incompetent, devine, în context, propria ei negație, manifestare rizibilă a lipsei de obiect și fundament real prin care să se poată exercita. Invenția unor cercetători — sîrguincioși și cinstiți, altfel — este, din motive obiective, un iremediabil eșec. Comedia începe din momentul în care chiar cei doi par a-i descoperi, totuși, o utilitate ipotetică produsului și, odată lansată ideea, calea aberației se deschide larg și fabulos, antrenînd o sumă de factori ierarhici și controverse rizibile privind particularitățile lui olfactive și gustative. Autorul dezlănțuie o cavalcadă ironică asupra personajelor, prinse în acest joc al mistificării din care nu se mai pot sustrage. Un joc care scoate la iveală metehne adînc înrădăcinate, produce servile transferuri de opinie, crize de competență etc. Culminație și deznodămînt inevitabil — falimentul unei structuri anacronice, clădite pe minciună, care se neagă pe sine. În configurația genului, comedia e de reverberație amplă. În context teatral, o piesă cu generalizări multiple.

Tînărul regizor Mihai Lungeanu a simțit „bătaia" actuală a acestor generalizări și a montat-o, în premieră pe țară, la teatrul din Brăila, într-o notă de inspirație și comprehensiune, punînd în valoare, în termeni expresivi, sinuozitățile derizorii ale unui veritabil „lanț al slăbiciunilor". Într-un decor prea declarat tehnicist (un laborator cu aparatură ultramodernă) evoluează personaje care propun și izbutesc, într-o gradație abilă și studiată, formule diferite ale comicului, de la timida tentativă a celor doi cercetători (Vasile Nedelcu — Nanu și Adrian Năstase — Ticu), la nervoasa manifestare a șefului ierarhic (George Țoropoc — Iacob) și controversata expunere de opinii a trio-ului feminin, constituit într-o comisie de omologare ad-hoc (Liliana Ghiță — Suciu, Mioara Tîrzioru — Mirela, Ildy Năstase — Lola). Cele mai izbutite efecte, în această gradație, le obține suita ierarhică alcătuită din directorul Stancu (Bujor Macrin, excepțional în labilitatea demagogică a stărilor compuse), directorul centralei, Țîțină (Mircea Valentin, savuroasă mască de decrepit, cu aere de bonomă autoritate), inspectorul Firescu (Sorin Dinculescu, impenetrabil și de temut, ca o taină, sub părul răvășit pe ochi).

**C. Paraschivescu**

# GRADUL II DE PROSPEȚIME

*Dan Profiroiu, Adrian Ciobanu, Oana Ioachim și Ruxandra Enescu*

CADRILUL (Bună seara, domnule Wilde) de Eugen Mirea după Oscar Wilde ● Studioul de teatru al I.A.T.C., clasa prof. univ. Ion Cojar, prof. asociat Leopoldina Bălănuță ● Data premierei: 8 martie 1990 ● Muzica: H. Mălineanu ● Scenografia: Diana Cupșa ● Coregrafia: Roxana Colceag și Roxana Ciucă ● Distribuția: Dan Profiroiu (John Worthing), Ștefan Șt. Bănică (Algernon Moncrieff), Adrian Ciobanu (Dr. Chasuble), Ruxandra Enescu (Lady Bracknell), Lamia Bîligan (Gwendolen Fairfax), Oana Ioachim (Cecily Cardew), Erika Băieșu (Miss Prism), Ștefan Velniciuc (Oscar Wilde), Adrian Vilcu (Lane, valetul lui Algernon; Merriman, valetul lui John).

Trebuie să recunoaștem de la început: la premiera cu musicalul **Cadrilul** (oare de ce nu se mai cheamă **Bună seara, domnule Wilde?**) ne-am dus cu sacul mare. Dar — trebuie, din nou, să recunoaștem — ne-am întors cu el nu prea împovărat.

Cu sacul mare, pentru că piesa lui Oscar Wilde în versiunea semnată de Eugen Mirea și H. Mălineanu, cunoscută din montări anterioare, promitea un binevenit (acum, mai mult ca oricînd) intermezzo de umor în cascadă, ironie acidulată, dans, muzică ș.a.m.d. Și cine putea fi mai potrivit decît trupa studenților pentru a ne smulge ziarele din mînă și a ne dezlipi ochii de televizor, obligîndu-ne să fredo-

PROȘTII SUB CLAR DE LUNĂ de Teodor Mazilu ● Teatrul de Nord din Satu Mare, secția română ● Data premierei: 23 martie 1990 ● Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Ioan Ieremia ● Distribuția: Corneliu Jipa (Emilian), Rodica Baghiu (Ortansa), Nicolae Cristache (Gogu), Olimpia Ion Nicolescu (Clementina), Ion Tifor (Tatăl Ortansei), Viorica Suciu (Mama Ortansei), Corneliu Frimu (Chelnerul), Radu Sas (Prezentatorul).

# GOGU ȘI TERORIȘTII

Într-un moment deloc comod pentru viața teatrală a țării, Ioan Ieremia propune curajos o nouă lectură a celebrei piese maziliene, piesă atît de chinuită în anii șaizeci, pretext de proces de intenție pentru autor, caz pentru cenzură, cum bine știm.

În pofida bonomiei și generozității sale, Mazilu avea concepții ferme, oarecum chiar restrictive în privința contribuției creatoare a regizorului față de text și, fără luări de poziție vehemente, prefera îndeobște pe acei regizori care citesc în adîncime o piesă, nu pe cei cu „exces de fantezie". A fost un autor jucat, iubit aprig și contestat și mai aprig, cu un public al lui, aș zice încă insuficient de larg; piesele sale au prilejuit cîteva spectacole cu totul remarcabile, mai ales în ultimii zece ani.

Cum sună **Proștii sub clar de lună** acum? Regizorul susține, încă din caietul program, că foarte actual. Nu-mi permit să-l contrazic, observ doar că varianta sa de scenariu schimbă puțin raporturile: se elimină complet relația Emilian—Clementina, iar inconfortabilul personaj Vasilica (pozitiva colegă de birou a lui Emilian, care moraliza proletar și ajuta la țeserea farsei) apare acum ca un fulger în actul întîi, în **grande vampe**, și dispare la fel de inexplicabil, fără nici un folos în economia reprezentației.

Altminteri, spectacolul este, de la început pînă cu un minut înainte de final, plin de calități (minus decorul, semnat tot de regizor, funcțional dar complet inexpresiv). Cea dintîi idee lăudabilă este plasarea, ritmică, a unor momente ale acțiunii pe un peron de gară. Soluția face astfel ca anumite repetiții să se atenueze și are acoperire în adîncimea simbolică: oscilațiile sentimentalo-afaceriste ale eroilor capătă un statut de voiaj, de du-te vino, o mecanică precisă. Apoi, printr-o frumoasă structurare a grupului de figuranți care umplu gara (călători, femei de serviciu, cerșetori, milițieni, ceferiști, dame), grup ce devine adesea cor, ansamblu de balet, comentator colectiv etc., se lărgește sfera de semnificare, se implică, în lumea personajelor, una pe măsură. Cel mai bun moment este chiar unul al figurației: trenul pleacă, înșiruiți la rampă oamenii flutură gingaș din batiste (cu mîna dreaptă), în timp ce stînga fiecăruia glisează în buzunarul vecinului, într-un lanț viu, de o savoare comică remarcabilă.

Trebuie subliniată capacitatea regizorului de a radiografia la vedere, cu acuitate, relațiile, în întreaga lor subtilitate și cu o vie imaginație, lucru care îi ajută adesea pe actori. Emilian (Corneliu Jipa, într-o formă de zile mari, jonglează abil între perplexitatea trucată și inflexibilitatea de oțel, cu deosebită finețe a nuanței), își dezvăluie conflictul cu Ortansa (Rodica Baghiu, în general corectă, cu oarecari alunecări spre amatorism), și mai ales cu părinții ei (Viorica Suciu și Ion Tifor, portrete de fin profesionalism, alcătuind un cuplu impecabil, de găunoase fantoșe pseudo-aristocrate). Nu în ultimul rînd se decupează relația Gogu—Emilian, scenic plină de haz și de perfidie conținută, în pofida faptului că Nicolae Cristache nu e prea convingător în strădania sa de a da viață personajului central, ieșind adesea învins din lupta cu strălucitorul fante fără scrupule al lui Mazilu. Olimpia Ion Nicolescu e necesar patetică, dar fără umor în Clementina.

O altă calitate a spectacolului este consecvența în a tenta un anume stil special de rostire și gestică, pe care Ioan Ieremia l-a imprimat întregii echipe. E vorba de o teatralitate marcată dar ne-ostentativă, cu dichis parodică, bine ținută în frîu, și care mi se pare a oferi un real cîștig în abordarea oricărui text mazilian.

Necazul este că exact în momentul în care dai să te lovești cu capul de nor, în plină levitație artistică, se produce ireparabilul. Trioul Gogu—Clementina—Ortansa, la punctul culminant, cînd să intre pe ușă controlul financiar, cînd să răscolim cu fior după „rămășița de omenesc" menită a conduce la catharsis, ce credeți dumneavoastră că face? Se îmbracă în cochete ... zeghe; înconjurați de simpaticii figuranți costumați așijderea, ... după cîteva clipe de muzică apoteotică scot din sîn mici pistoale automate, ... lumina se stinge și se pun cu toții pe mitraliat populația pașnică din sală!!!

Plonjeul în tragicul nostru cotidian e atît de artificial, atît de descumpănitor, atît de în contradicție cu întregul, atît de pueril didactic, încît n-ai încotro și suporți o noapte de insomnie, întrebîndu-te obsesiv, cu maximă tristețe, cum e posibilă o asemenea gafă, cum își poate demola un creator, altminteri riguros, un spectacol stimabil de dragul... de dragul a ce? Neliniștitoare întrebare, la acest început de drum...

**Miruna Runcan**

---

năm în loc de a face politică (sau mini-politică) la domiciliu?

În locul unui spectacol scînteietor, am văzut însă un spectacol bine intenționat, corect pus în scenă, dar destul de lipsit de vlagă. Ritmurile sînt cumpătate, verva — potolită, elanurile — cuviincioase, acidul — diluat, pentru evitarea oricăror pericole. În general, totul pare a avea, vorba lui Bulgakov, gradul II de prospețime. Cu toate că interpreții nu „se cruță" și că au, cei mai mulți dintre ei, calitățile necesare acestui tip de spectacol.

Și atunci, ce se întîmplă? Tinerii interpreți comit o greșeală pe care am mai observat-o și altădată pe scena de la Casandra: din dorința de a da senzația unei „solide profesionalități", probabil, își alungă spontaneitatea, alungîndu-și, cu aceeași trăsătură de condei, și farmecul. Jocul „de-a oamenii mari" e riscant, însă, experiența nu se prea poate mima; cel mult rutina, ceea ce e cu totul altceva (și nu ceva de dorit). Se reținem trec rampa tocmai momentele mai puțin elaborate (la Ștefan Bănică, Ruxandra Enescu, Lamia Beligan, Adrian Ciobanu sau Dan Profiroiu), ne conving și ne cuceresc personajele croite după propria inspirație și nu după tiparul din jurnal (Oana Ioachim). Nu o credem nici un moment pe Erika Băieșu, în schimb acordăm credit lui Adrian Vîlcu în pofida unor stîngăcii (sau tocmai datorită acestora).

**Cristina Dumitrescu**

# NICI NU STRICĂ NICI NU FOLOSEŞTE

WEEK-END DE ADIO de W.Home şi M.G. Sauvajon, versiune românească de Angela Plati● Teatrul Giuleşti● Data premierei: 3 martie 1990 ● Regia: Mihai Berechet● Decoruri: Paul Bortnowski● Costume: Virgil Moise ● Distribuţia: George Bănică (Hugh Preston), Ileana Cernat (Liz Preston), Agatha Nicolau (D-na Gray), Adriana Trandafir (Patricia Forsyth), Eugen Ungureanu (John Brownlow).

Bine scrisă, beneficiind de o replică spirituală, alertă, **Week-end de adio** nu depăşeşte totuşi condiţia comediei bulevardiere, ce-i drept amuzante, care nici nu strică, nici nu foloseşte. A-i cere piesei să fie altceva decît şi-a propus ar fi o eroare. A-i cere, însă, spectacolului să fie măcar la înălţimea piesei, oferind publicului două ore de rîs care să nici nu ştii cînd au trecut, înseamnă a-i pretinde de fapt singurul lucru ce l-ar putea legitima.

Simplu de spus, dar greu de făcut. Mult mai greu decît pare, tocmai pentru că piesa e din categoria celor ce par „să se pună singure", comicul de situaţie, imprevizibila şi inepuizabila vervă a replicii garantînd automat succesul la public. Ceea ce nu mai e chiar aşa, şarmul actorilor, dozajul efectelor şi ritmul drăcesc al montării devenind îndeobşte atributele indispensabile ale unui veritabil mare succes de public. Giuleştiul ni-l oferă numai pe jumătate. Ritmul e lent. Supralicitarea hazului nu-l şi produce cu promptitudinea şi subtilitatea necesare, înregistrîndu-se în schimb „compensatorii" tente vulgare şi puerile comicării regizorale, surprinzătoare pentru experienţa şi dexteritatea lui Mihai Berchet. Se joacă gros nu o dată, într-un decor oarecare, purtînd totuşi semnătura lui Paul Bortnowski.

Vrînd să meargă la sigur, actorii sînt preocupaţi să respecte fiecare propria reţetă a succesului la public, fără să încerce a o depăşi în vreun fel, sau a se subordona unei intenţii stilistice de ansamblu. Nu aflăm lucruri noi nici despre bogatele posibilităţi ale Adrianei Trandafir (Patricia Forsyth), nici despre farmecul tandru al Ilenei Cernat (Liz Preston) sau despre disponibilităţile compoziţionale, grevate acum de un joc cam apăsat ale Agathei Nicolau (D-na Gray). George Bănică nu e rău, dar e tot George Bănică, chiar dacă rolul (Hugh Preston) „îl prinde", iar Eugen Ungureanu e şi el acelaşi, ba chiar acelaşi din spectacolul trecut, cu aceeaşi piesă, jucată la Piteşti, unde publicul era invitat să se edifice asupra titlului **Rujul meu nu lasă urme.** Nici actualul spectacol nu lasă. Altfel, „prestaţia" e în genere corectă, cu destule momente agreabile, încît acea parte a publicului care doreşte să-şi piardă vremea cu o deconectare oarecare poate fi chiar satisfăcută. Lipseşte însă binecuvîntatul grăunte de nebunie ce poate să transforme meseria în artă.

Parafrazînd un binecunoscut calificativ, de tristă amintire, spectacolul e mai ales „bun pentru turneu". Unde va şi avea, probabil, succesul scontat.

**Victor Parhon**

# PISICA PE SCENA CĂLDUŢĂ

AL TREILEA MARTOR de Sorin Holban ● Teatrul Giuleşti ● Data premierei: 22 martie 1990 ● Regia: Mihail Stan ● Scenografia: Vladimir Popov ● Distribuţia: Liana Mărgineanu (Iuliana Barcan), Anca Neculce (Cornelia Lupan), Mircea N. Creţu (George Barcan), Jorj Voicu (Tiberiu Onoriu Stănescu), Constantin Cojocaru (Machedon M. Machedon), Athena Demetriad, Virginia Rogin (Aglaie Machedon), Florin Dobrovici (Radu Barcan), Mirela Atanasiu, Iuliana Ciugulea (Tamara Oprescu).

Într-un interviu cu sine însuşi publicat în caietul-program, Sorin Holban răspunde, la una din întrebările pe care şi le adresează („De ce aţi scris piesa **Al treile martor?**"), astfel: „Nu voi înceta niciodată să cred în nevoia de adevăr a oamenilor; nu voi înceta niciodată să sper în frumuseţea relaţiilor dintre oameni..." Cea mai la îndemînă replică la această declaraţie este că nici atît de nobila credinţă şi nici atît de meritoria speranţă nu presupuneau neapărat convertirea lor în lucrare dramatică. Dar, odată faptul implinit, ar fi fost normal, dacă nu chiar obligatoriu, ca în textul rezultat să se regăsească măcar o fărîmă din sentimentele care, s-ar zice, l-au însufleţit pe autor. În **Al treilea martor** însă, nici pomeneală de aşa ceva. Piesa e o impecabil monotonă înşiruire de impecabile truisme şi clişee. Începînd cu meandrele fabulei (o avocată dintr-un orăşel de provincie refuză, în ciuda feluritelor presiuni morale, să preia cazul unei doctoriţe din „nomenclatura" locală, vinovată de accidentarea automobilistică a unei bătrîne de extracţie joasă — cum ar spune G. Călinescu —, bătrînă care, prin pură coincidenţă, e bunica sensibilei prietene a adolescentului fiu al incoruptibilei avocate al cărei soţ, tot prin pură coincidenţă, e amantul culpabilei şoferiţe al cărei soţ — tot prin... — e profesorul corupt al junilor încă necorupţi care sfîrşesc prin a fugi de acasă, iniţiativă ce se bucură de asentimentul avocatei căreia apariţia taman la pont a unui martor ocular al accidentului îi confirmă încrederea în imanenţa justiţiei, ba chiar în iminenţa ei, dat fiind că în aceste condiţiuni, desigur, adevărul nu va întîrzia să iasă la iveală, iar vinovata, desigur, îşi va primi etc., etc.; sperăm că v-aţi făcut o idee despre această premieră absolută din dramaturgia originală), continuînd cu „psihologia" personajelor şi sfîrşind cu dialogurile, absolut totul este şi, cînd nu este, pare de mult cunoscut. Bunii sînt perfecţi, răii sînt perfectibili şi toată lumea e mulţumită. Inclusiv regizorul Mihail Stan (alias actorul cu acelaşi nume), care nu şi-a asumat altă misiune decît pe aceea de a ne preveni din timp, prin inserturi muzicale şi efecte de lumină, de apropierea oricărei surprize, cît de mici, în desfăşurarea conflictului. În decorul impersonal şi aseptic-lustruit al lui Vladimir Popov, spectacolul curge netulburat la vale, actorii sînt corecţi şi conştiincioşi — Liana Mărgineanu, patetică; Anca Neculce, funestă; Jorj Voicu, intrigant de operetă; Florin Dobrovici şi Iuliana Ciugulea, ingenui; Constantin Cojocaru şi Virginia Rogin, comici „populari", Mircea N. Creţu, frămîntat (uneori, de efortul de a auzi sufleurul), tonul e mereu egal... Şi stai, şi te uiţi, şi uiţi că viaţa trece pe lîngă tine, pe lîngă piesă şi pe lîngă spectacol, şi că arta rămîne departe, şi te cuprinde, insidios şi definitiv, o torpoare de neînvins... Noroc că, deodată, din culise apare, vie şi naturală, o pisică. E atît de limpede că nu are şi nici nu vrea să aibă vreun amestec în cele ce se întîmplă pe scena pe care o traversează cu linişte imperturbabilă, încît te readuce brusc la realitate, amintindu-ţi şi de viaţă, şi de artă, şi de multe altele ce nu au nimic a face cu mostra de teatru mortal la care asişti. Din nefericire, nu vă putem asigura că incidentul o să se repete şi la următoarele reprezentaţii.

**Alice Georgescu**

# OGLINZI PARALELE

## GRABA STRICĂ TREABA

Zicala din titlu e bună. Valoarea ei devine evidentă mai ales după ce „treaba" s-a făcut prost. Cînd s-a ales praful, cu alte cuvinte. Se pare că în teatru graba e, la noi, un mediu favorabil exercițiului creator. Sînt și excepții, firește. Despre cum s-a manifestat graba **inainte,** nu are rost acum să vorbesc. Oricum, pentru cronicarul teatral, graba este congeneră meseriei sale. El nu poate, în mod normal, întîrzia în exprimarea opiniei sale în legătură cu spectacolul teatral. Cum s-ar zice, aici graba face treaba. Important e s-o facă bine, căci multă lume este cu ochii pe dînsul, ca să nu mai vorbim de propria onestitate și conștiință care atît așteaptă: ca graba să strice treaba.

După șocul și metamorfoza lui decembrie, teatrul românesc suferă de o stare de tranziție. Teatrele prezintă premiere cu piese românești și străine, gîndite **înainte.** Pregătesc viitoare premiere despre care aflăm cîte ceva. Critica teatrală, în ebuliția jurnalistică a acestor luni — care amenință să salte capacul de pe o oală fierbînd în clocotul diurn —, după inerta năuceală, își revine treptat în fire. Unii chiar în primele săptămîni de după decembrie au forțat revenirea la normalitate (care?), scriind — cum surprinzător a procedat Valentin Silvestru în **România literară** — panorame debile ale anului teatral trecut, evaluînd în stil propriu ce-a mișcat în teatru, fără tresărire față de mediul înconjurător absorbit de teatrul din stradă. În condițiile începutului de democratizare a societății noastre, a mai primi defilarea trupelor teatrale mi se pare neavenit.

Unele ziare sau săptămînale încep să se intereseze din nou de fenomenul teatral, fie prin cronici specializate, fie prin scrutarea situației prezente: lipsa spectatorilor, în proporții variind de la caz la caz. Semnături noi sînt mai rare. În general, combatanții sînt aproximativ aceiași. Unii chiar cu aceleași năravuri. Senzația mea este că singurele beneficiare ale ieșirii din scenă a marelui critic teatral care a fost Tamara Dobrin vor fi teatrale, eliberate de spectrul punitiv al „specialistei" (la care vor fi contribuit și alți cîțiva ochi critici), și mai puțin criticii. Căci aceștia vor avea de-a face cu o dezvoltare de alte dimensiuni ale fenomenului teatral. Cît de pregătiți vor fi?

Cu unul dintre ei, Ion Toboșaru, ne-am luat de-o grijă, căci generoasa Uniune a Scriitorilor l-a primit în rîndurile sale pentru meritele de critic teatral din ale cărui scrieri să mă bată Dumnezeu dacă am înțeles vreodată ceva, în afara faptului că ar putea fi o sursă pentru lecturi vesele. Ori problema — care nu e nouă — a criticii noastre teatrale este aceea a limbajului apt să se deschidă, ca act de cultură, spre public. E încă puțină personalitate în acest limbaj critic și puține „instrumente" moderne de analiză a spectacolului teatral. Investitura critică a vreunui semnatar s-a produs prea degrabă pînă acum. Îmi aduc aminte, după ce scrisesem primele cronici sau articole despre teatru, că nu mă recomandam „critic teatral". Mi se părea cam mult.

Observînd rubricile de „specialitate" — căci așa sînt numite —, m-am întrebat adesea cîtă specialitate și cîtă veleitate există în cuprinsul lor. Cîtă frivolitate și cîtă sete de a împărți pontifical verdicte, cîtă lipsă de altceva mai bun de făcut și cîtă dedublare.

Evident, nu cred că trebuie luat totul de la zero. Paul Everac, în tripla sa ipostază de producător, proprietar și beneficiar al unui oficiu „celebru" de magistratură teatrală, e de aceeași părere în scurta proză **De la zero!** (în **Evenimentul,** 4/1990), unde teza **pro-domo** e atît de subțire pe cît de albă e ața cu care, meșter cumu-i, abil țesut-a-n ani. Deci nu de la zero, dar nici de la cum eram acum cîteva luni. Graba de a exersa **în continuare** oficiul critic poate strica treaba teatrului.

**Marian Popescu**

# BEȚIA DE CUVINTE

**„Deplorabil te poate face oricine; numai tu însuți te poți face ridicul."**

**CARAGIALE**

# COMPLEMENTARITATEA ÎNGEMĂNĂRII

V-am prezentat, în numărul trecut, cîteva fragmente din volumul IV, cel mai recent (1990), al unei vaste opere teatrologice intitulate **Consemnări — arta teatrului contemporan.** Ne oprisem, dacă mai țineți minte, abia la pagina 30, întrucît capacitatea noastră de absorbție se dovedise prea modestă față de concentrația de idei a scrierii (amintirea frazei cu „expresia expresivă" ne dă și acum vertij). Ce-i drept, prea ne-am întrecut atunci cu degustarea aserțiunilor teoretice ale autorului. De astă dată, ocupîndu-ne de examinarea modului în care se aplică ele practic în domeniul teatrului — spicuind, adică, din recenziile și cronicile aceluiași —, sperăm să ajungem cu bine la capătul opului. O să ne întoarcem doar o clipă înapoi (gest pentru care sperăm că ne veți ierta...), fiindcă nu trebuie să uităm că „Scena transcrisă în critică, de cele mai multe ori, își recunoaște imaginea scenică devenind recognoscibilă prin «jocul» ideilor" (p. 27), iar „Critica de teatru orientează publicul și publicul își poate examina judecata critică în funcție de autoritatea demersului critic" (**ibid.**). V-ați lămurit care e treaba criticii, nu-i așa? În acest caz, să trecem la chestiune. Pentru ca, însă, coborîrea din atît de înalte ceruri conceptuale pe terenul ferm (mă rog, vorba vine) al vieții teatrale să nu fie prea bruscă, să mai reținem că „S-a dovedit a fi regia regenta spectacolului, ivind convenția scenică și teatralitatea din poezia literaturii dramatice, uneori pură și de cele mai multe ori redimensionată într-un scenariu de autor" (p. 44). Așadar, convinși că „Originalitatea creației scenice, universul inedit construit de actor poartă sigiliul cultural și temperamental în complementaritatea îngemănării dintre durata istoriei și clipirea actualității" (**ibid.**), iată-ne în posesia unui minimum de informații necesare pentru a înțelege de ce „Titus Popovici, emul al teatrului politic în drama-pilot **Puterea și Adevărul** și în drama istorică **Moștenirea,** sporește prin conceptualizare și creație prolegomenele confluenței artelor" (p. 52) și cum anume **„Ioneștii** lui Platon Pardău intersectează continuitatea și discontinuitatea dramei sociale și psihologice în pluriforme imagini de tensiune emoțională, coroborate cu intenționalitate consubstanțială pathosului dramaturgic" (p. 53). Este, poate, cineva care nu a înțeles? Dar e foarte clar... Mergem mai departe! „Dramaturgia lui Paul Everac, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Titus Popovici, Ecaterina Oproiu, Dina Cocea, Mircea Radu Iacoban, Gheorghe Vlad, Dan Tărchilă, Ion Brad — poet și dramaturg —, Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Th. Mănescu, Iosif Naghiu, Adrian Dohotaru, Eugenia Busuioceanu, Paul Cornel Chitic, Ion Bălan, a mai noului autor Ion Gîrmacea și a altora, egali în valoare, alcătuiește un periplu literar-dramatic convingător de eflorescență a arborelui cultural al națiunii noastre" (p. 91). Doar n-o să ridicați obiecții la adresa unei judecăți critice atît de fine, capabile să descopere în opera a **19** dramaturgi (sau, vă îndoiți că...?) elemente care să-i facă, în devălmășie, „egali în valoare"?! Ori vreți să spuneți, cine știe, că a scăpat careva negalizat? Fiți liniștiți, căci „Se adaugă landului dramaturgiei mai tinerii dramaturgi în arta scrisului: Adrian Dohotaru (**sic!**), Platon Pardău, Dinu Grigorescu, Ion Bălan (chiar așa!), Ion Gîrmacea (întocmai!), tutelați de modernitatea exponențială a culturii teatrale" (p. 92!). Famelie mare, bietul Pristanda! Dar să mai lăsăm focului pustia de dramaturgie națională și să mergem la teatru să-i vedem pe clasici. Gorki, **Vassa Jeleznova,** la Naționalul bucureștean: „Literaritatea dramei și convenția teatralității viiază într-o îngemănare în matca **căreia (s.n.) cultura spectacolului** pare a fi vîrful de lance al teatrului, azi" (p. 101); „A răspuns crezului (...) regizoral (...) un conclav actoricesc de elita. În interpretarea de excepție a Florinei Cercel, în Vassa Jeleznova, protagonista, se întrupează o lume a rapacității prin particularități de expresivă expresie scenică" (p. 102); Vă atragem atenția asupra remarcabilei constanțe stilistice a autorului! Shakespeare, **Regele Lear** la Naționalul timișorean: „Ioan Ieremia, directorul de scenă al spectacolului, s-a angajat constructor într-o uriașă întreprindere imaginată, în uzina Shakespeare, extrapolînd din acest imens spațiu — istoric și dramatic, real și poetic, continental și oceanic — datele semnificative într-un edificiu ce se vrea autentic istoric și contemporan mental sub raportul racordărilor **cu** cugetarea **(s.n.)** semenilor noștri" (p. 106); „Spectacolul timișorean a beneficiat de o distribuție inspirată, de un conclav artistic înzestrat..." (p. 107). Cehov, **Livada de vișini,** la „Nottara": „Detașîndu-se de opera scenografică încifrată și nefuncțională din sfera spectacolului și de prezența copilului Grișa, chiar cu bunăvoința mărturiei de creație pe care o caligrafiază cu suplețe culturală Dominic Dembinski, **Livada de vișini** în demersul regizoral se validează printr-o lectură scenică încărcată, în sensul nobil al termenului, de atmosfera, climatul și poezia cehoviană, în cheia unei drame de lirică sorginte purtînd amprenta accentelor morale, sociale și simultan psihologice **ce (s.n.)** dau contur unei imagini globale, în al cărei cerc tradiția și inovația plutesc într-o complementaritate de altitudine modernă și de suplete contemporană" (p. 110); „Spectacolul dovedește arta unei inspirate lecturi scenice, capacitînd potențialitatea artistică a unui conclav actoricesc de marcă" (p. 111).

...Gata! Nu mai pot. Pînă la sfîrșit mai sînt 60 de pagini, plus nelipsitul rezumat în franțuzește, alte 20. Dacă cineva dorește să continue lectura, îi țin oricînd volumul la dispoziție, contra unui rezumat în românește, chiar și oral. Aveam de gînd, după reproducerea citatelor, să fac un comentariu vioi, acid, eventual inteligent, în orice caz impertinent, căci independent. Acum cred că nu ar mai avea nici un haz. Și nici un rost. Mai voiam și să număr de cîte ori apar unele cuvinte (doar) în extrasele pe care le-am dat, și să număr în general cuvintele folosite, și să... Nu mai pot. Cred că m-am îmbătat și eu...

Înainte să mă duc la culcare, un singur amănunt. Autorul acestui volum — și al celorlalte opt despre care am pomenit în numărul trecut — este un proaspăt membru al Secției de dramaturgie și critică dramatică a Uniunii Scriitorilor, membru al Biroului Secției de critică a UNITER, șeful catedrei de teatrologie a viitoarei Academii de studii teatrale și cinematografice, profesor universitar doctor Ion Tobosaru. Vrît.

**Alice Georgescu**

# TELE-TESTE

Prin însuşi rolul pe care şi l-a asumat în revoluţie, Televiziunea Română s-a supus unei experienţe, probabil, unice: o instituţie ternă, plictisită şi plictisitoare, specializată în învăţămînt politic la domiciliu, s-a desprins de sol ca o rachetă cosmică, propulsîndu-ne instantaneu în teritoriul libertăţii şi dobindind în ochii noştri statut de oracol. O ţară întreagă s-a lăsat de bunăvoie ţintuită în faţa televizoarelor, multe zile şi multe nopţi; un fel de serial palpitant, cu tot mai multe personaje, care trăgeau cu puşca, stingeau incendii, prindeau bandiţi şi făceau dreptate, într-un vîrtej de tragedie şi speranţă, a şters hotarul dintre actori şi spectatori, înglobîndu-ne parcă şi modificîndu-ne raporturile cu televiziunea.

Cine, oare, a obosit mai întîi: ei, cei de dincolo de micul ecran, cărora le ceream imposibilul — căci nimeni nu poate vieţui în permanenţă la cota sublimului (iar de la sublim la ridicol, se ştie, nu e decît un pas...) — sau noi, cei tracasaţi de multele probleme pe care ni le pune viaţa în libertate? Fapt e că un cor de proteste şi de ironii a luat la fel de brusc locul atmosferei de euforie: oracolul minte, jos oracolul! Valul încrederii acordate necondiţionat s-a retras, refluxul lăsînd pe ţărm sfărîmături peste care pluteşte o nelămurită tristeţe. Din cînd în cînd, o coardă prea întinsă plesneşte: a trăi în prim-plan pare să fie la fel de primejdios ca pe front, în linia întîi.

Să recunoaştem că TVRL s-a aflat (şi se află încă, întrucît n-a reuşit s-o depăşească) într-o situaţie imposibilă. Saltul (mortal? ar fi păcat!) din zona parcelată a dogmatismului imbecilizant către un tărîm lipsit de orice jaloane a trecut mult pe deasupra cotei reperelor ce evaluează activitatea companiilor de televiziune din lumea largă, care mixează în proporţii diferite programe de informare, de divertisment, de cultură, însă nu au de făcut faţă cerinţelor unei învestituri spirituale cvasimistice, emanaţie a unei voinţe naţionale în ebuliţie. Cum să trăieşti în imponderabilitate, pe acest sol lunar, cum să-ţi adaptezi respiraţia la aerul rarefiat? Calea înapoi e închisă, pentru a merge mai departe e nevoie de curaj. Şi nu numai!

După ce a oscilat scurtă vreme între tentativa de a conferi emisiunilor o acută vibraţie morală, un ton franc şi o perspectivă elevată (cale dificilă şi plină de riscuri, întrucît problemele abordate nasc în proporţie geometrică alte probleme, sporind periculos numărul celor lezaţi de investigaţii inconfortabile) şi stilul populist (accesul neîngrădit în faţa camerei, dezvăluiri ieftioare, mult sport, divertisment poleit, coşuleţe cu flori, piini împletite, anunţuri lacrimogene), TVRL pare că încearcă să facă media, aşezîndu-se în matca „normalităţii", alternînd registrele potrivit unui ritm tranchilizant şi căutînd tonul civilităţii surîzătoare. Din ce în ce mai rar se dau în trasmisie directă întruniri de maximă importanţă politică ale unor foruri de decizie — aparatul trece rapid peste imagini mute, însoţite de o relatare neutră a crainicului. E, desigur, o formulă posibilă, chiar dacă uneori rămîi perplex în fotoliu, simţind cum situaţia îţi scapă; mă tem însă că accelerata (şi nu prea abila) renunţare la transparenţă, în fond o dezangajare faţă de ceea ce numeam investitură, se poate încheia cu un veritabil blocaj al comunicării.

Pentru a ieşi din acest impas, aş încerca să dedramatizez întrucîtva relaţia TVRL-spectator, mutînd discuţia pe palierul profesionalismului gazetăresc. Aş îndrăzni să avansez ipoteza că un număr oarecare de greşeli de gramatică şi de ortografie televizivă, care în vremuri obişnuite ar fi fost taxate ca atare, fiind însoţite de o resemnată ridicare din umeri, citite azi în alt cod şi însumate devin elemente de bruiaj al mesajului cu un efect pervers greu de stăpînit. Întrucît n-am întreprins o înregistrare sistematică, propun, pentru „dezamorsare", un joc cu cîteva aşa-numite teste, extrase din scheme repetitive instalate în acest interval şi care au subminat nivelul şi impactul unor emisiuni, indiferent de temă (sans malice! — denumirile sînt la fel de convenţionale ca şi semnele electorale).

● **Testul struţului.** Orice situaţie dramatică escamotată se răzbună însutit. Fireşte că uneori e teribil de dificil să-ţi asumi pe loc răspunderea de a aduce în emisie un fapt care are toate şansele să neliniştească lumea (nu mai e cazul să dăm exemple!); redactorul e şi el om, ezită, tergiversează în nădejdea că lucrurile se vor rezolva de la sine. S-a dovedit că preţul plătit pentru frică e mult mai usturător decît cel plătit pentru curaj. Căci pe stradă se zice imediat: **cine are interesul să ascundă adevărul?**

● **Testul barometrului.** Climatul psihic nu permite orice fel de alăturări şi consecuţii în program. Meteorologie: într-o după-amiază de duminică bîntuită de averse cu descărcări electrice, încercarea de a calma spiritele presărînd secvenţe roz, de destindere, printre veşti proaste produce, paradoxal, o iritare sporită. Verdictul public, inevitabil: **diversiune!**

● **Testul păunului.** În ciuda atmosferei de Hyde Park înflorind, în unele zile, în studio, datorită perindării oratorilor improvizaţi, autorilor de proclamaţii şi iniţiatorilor de asociaţii (redactorii, acuzaţi de partizanat şi asediaţi, la propriu, nemaiîndrăznind să refuze nimănui cuvîntul), cîştigul pe planul democratizării este minim, aluviunile astupă filtrul ideilor. Confruntîndu-se cu strada, televiziunea îşi pierde ascendentul. **Olé, olé, olé**... ce refren suplu!

● **Testul ciocănitoarei.** Cum se situează reporterul, în raport cu personalitatea intervievată? Cîteodată timiditatea, cîteodată nepriceperea, fac din el un simplu suport de microfon, programat să şi mulţumească politicos în final. Dar să-l prinzi, de pildă, în dreptunghiul de lumină pe primul ministru, pe procurorul general, pe ministrul de interne, să înregistrezi pasiv monologul ponderat pe care orice demnitar îl pregăteşte în vederea întîlnirilor cu presa şi să ratezi prilejul de a-l impresura cu (unele dintre) întrebările care bîntuie societatea românească şi de a obţine de la el răspunsuri spontane şi argumentarea acestora!

● **Testul cîrtiţei.** Anchetele pe teme de interes cetăţenesc, în care se investeşte nebănuit de multă muncă, seamănă uneori cu ceea ce se vede la suprafaţă din truda sus-numitei: un şir de movilite pierzîndu-se în zare. Responsabilul în cauză (de oficiu poştal, de magazin alimentar, de şantier de construcţii, de coloană de transport etc.) îşi expune mai mult sau mai puţin fluent rezultatele şi dificultăţile, în timp ce în imagine vedem nişte saci, un galantar gol (eventual plin! — depinde dacă realizatorul emisiunii e un pesimist sau un optimist), o chiuvetă spartă pe fundalul unui perete igrasios, un şir de camioane sau orice altceva. Şi ce-i cu asta? îţi vine să întrebi, de vreme ce nu se ajunge la capătul unui i. **Praf în ochi!** conchid cei care au necazuri în respectiva „cestiune arzătoare".

● **Testul foarfecii.** Cînd ţi-e lumea mai dragă fiindcă ai prins un subiect pasionant (cine şi-ar fi închipuit că vom apuca ziua cînd vom considera drept subiect pasionant o şedinţă de guvern ori un interviu cu un om politic?!) — harşti! se taie imaginea. Timpul, de! S-a depăşit ora planificată. Pe urmă stăm lungi pauze holbîndu-ne la o poză cu o floare sau cu un peisaj montan... **Jos cenzura!** (ecou).

Oprim aici acest joc, deşi s-ar putea continua, după formula de progresie a noii loterii naţionale, păstrînd cîteva rînduri pentru a schiţa cele două direcţii fundamentale în conceperea programelor; între acestea, după părerea mea, televiziunea are acum de ales — miza acestei opţiuni fiind refacerea punţilor cu acea categorie a publicului care aşteaptă din partea TVRL mai mult şi altceva decît flux informaţional şi agendă culturală. Cea dintîi constă în extinderea suprafeţei investigate, tinzîndu-se către un tablou cît mai complet. Timpul fiind fatalmente limitat, imensul puzzle de oglinzi se sparge în cioburi din ce în ce mai mici; tabloul nu se încheagă, rezultă o senzaţie de oboseală şi de frustrare. Cealaltă direcţie lasă suprafaţa pe seama presei, care parcelează realitatea cu o armată de reporteri, şi avansează în adîncime, folosindu-se de filtre de selecţie şi de procedee de concentrare, fără a periclita prin aceasta deziderатul principal, cel al obiectivităţii; dimpotrivă. Aceasta presupune ca unii dintre cei mai capabili dintre realizatori să se implice în acţiuni de anvergură, de pe poziţia unor analişti de problemă, alcătuind, cu concursul unor interlocutori avînd cele mai înalte răspunderi, inclusiv din guvern şi din Biroul Executiv al CPUN, emisiuni compacte de 60-80 de minute sau chiar seriale, dense şi totodată clare, pînă la epuizarea respectivului „dosar". A discuta cu franchete şi cu un superior grad de angajare despre fenomenul manifestaţiilor de stradă sau şi despre reversul acestuia, absenteismul de la muncă, despre învăţămîntul superior şi despre perspectiva şomajului, despre deziderатul împroprietăririi ţăranilor, despre psihodrama naţională declanşată de misterioasa capacitate de supravieţuire a Securităţii — iată ce ar trebui să cuprindă acea oră de seară în care adevărul ar pătrunde nestingherit în casele noastre şi ne-ar da putere să facem faţă neliniştilor ce ne aşteaptă a doua zi.

**Ileana Popovici**

# ARTE ■ FILM

## POLITICĂ, DRAGOSTE ŞI FANTEZIE...

...astfel ar putea fi rezumată — parafrazînd titlul unei pelicule a lui Luigi Comencini — tematica celor 15 filme prezentate, între 18 şi 24 martie la Bucureşti, sub genericul „Italiana", şi grupate în două secţiuni: „Cele mai recente tendinţe ale cinematografiei italiene" (1985-1990) şi „Cinema şi literatură" (cuprinzînd producţii apărute între 1954 şi 1977). Între „ultimul Fellini" (**Vocea Lunii,** 1990) şi **Ultimul împărat** (Bernardo Bertolucci, 1987), filmul de inaugurare şi, respectiv, cel de închidere ale săptămînii, pe ecran s-au perindat nume şi opere celebre ori doar vag cunoscute, alcătuind, împreună, imaginea coerentă (deşi nu lipsită de contraste) a uneia dintre cele mai fertile şi mai solide cinematografii din lume. (Chiar şi la ora actuală, în ciuda viziunii pesimiste a criticului Lino Micciché, care, într-o expunere rostită la Asociaţia criticilor de film şi a filmologilor din România, a emis opinia că, în Italia, cinematograful se află într-o stare acută de criză.)

În secţiunea „noutăţilor", în afară de **Vocea Lunii** şi de **Ultimul împărat,** superproducţie de mare bogăţie scenografică şi de prea mare ambiţie politico-psihologică, deţinătoare a **9** premii Oscar — ceea ce spune (aproape) totul despre film —, au mai putut fi văzute: **Să sperăm că va fi fetiţă** (1985) de Mario Monicelli, cu o distribuţie de categorie supergrea (Liv Ullmann, Catherine Deneuve, Philippe Noiret, Giuliana De Sio — proaspătă vedetă peninsulară, Stefania Sandrelli), **Doar Paradisul e de vină,** agreabilă comedie sentimentală, regizată, în 1985, de Francesco Nuti (care apare şi ca protagonist, alături de Ornella Muti), **Francesco** de Liliana Cavani (1989), biografie romanţată a sfîntului Francisc din Assisi, interesantă ca reconstituire istorică, dar destul de ilustrativă şi de plicticoasă, **Nu ne rămîne decît să plîngem** (1984), peliculă SF de... — care ar fi contrariul „anticipaţiei"? —, în care doi dintre cei mai populari actori comici italieni de azi, Massimo Troisi şi Roberto Benigni (semnatari, de asemenea, ai scenariului şi regiei) evoluează în postura amuzantă a doi contemporani rătăciţi în secolul XV, **Familia** de Ettore Scola (1987), o „saga" tandru-ironică, extinsă pe parcursul a vreo 80 de ani, ce serveşte drept fundal unei delicate şi imposibile poveşti de dragoste (în fruntea **cast**-ului, Vittorio Gassman, Fanny Ardant şi Stefania Sandrelli); în fine, **Poveste cu băieţi şi fete** de Pupi Avati (1989). Operă de autor, realizat în alb-negru (opţiune, astăzi, extrem de riscantă, dar perfect adecvată subiectului), cu actori în majoritate prea puţin cunoscuţi şi cu un buget modest, filmul te cucereşte imediat prin prospeţime şi simplitate. Umorul lucid, mai blînd sau mai muşcător, cu care sînt priviţi reprezentanţii celor două categorii sociale (mic-burghezi citadini şi, respectiv, fermieri înstăriţi de la munte) ce se întîlnesc, în Italia mussoliniană a anului 1936, la un pantagruelic ospăţ de logodnă, nu rămîne scop în sine, ci se transformă în metodă de investigaţie psiho-sociologică. Prim-planurile numeroase şi insistente dezvăluie, mai expresiv decît dialogurile anodine, suferinţe şi bucurii, înfrîngeri şi victorii, înfiripări şi destrămări de idile, de speranţe şi de iluzii — toate măruntele mişcări sufleteşti din care e alcătuită viaţa obişnuită a oricărui om ce trăieşte printre oameni.

Din setul ecranizărilor, incluzînd **Grădina familiei Finzi Contini** (Vittorio De Sica, 1970, după Giorgio Bassani, cu Dominique Sanda, Fabio Testi, Helmut Berger), **Deşertul tătarilor** (Valerio Zurlini, 1970, după Dino Buzzati, cu — între mulţi alţii — Jacques Perrin, Vittorio Gassman, Philippe Noiret, Max von Sydow), **Un burghez mic, mitîtel** (Mario Monicelli, 1977, după Vincenzo Cerami, cu un Alberto Sordi dramatic), **O blestemată escrocherie** (Pietro Germi, 1960, după Emilio Gadda, „policier" politic, în care Germi apare alături de Claudia Cardinale şi Franco Fabrizi), **Senilitate** (Mauro Bolognini, 1961, după Italo Svevo, cu — iarăşi — Cardinale, Anthony Franciosa şi Betsy Blair), ne-am oprit asupra a două. **Conformistul,** realizat în 1970 de Bernando Bertolucci după romanul lui Alberto Moravia (în distribuţie Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli şi Dominique Sanda) este povestea unui om oarecare (**l'uomo qualunque,** prototipul victimei sigure a ideologiei fasciste), ce devine colaborator al poliţiei secrete şi, aproape fără să-şi dea seama şi fără să vrea, martor pasiv — aşadar, complice — la un dublu asasinat politic. Obsesiile tematice ale viitorului autor al **Ultimului tango la Paris** — subconştientul ca determinant al acţiunilor conştiente, pulsiunea sexuală ca factor decisiv al existenţei — se întîlnesc cu obsesiile scriitorului — perioada fascistă şi efectele ei asupra psihologiei individului — într-un film dur, chiar crud, impecabil construit şi de o rece (iar uneori, prea căutată) frumuseţe formală; desigur, compoziţia savantă a cadrului, cu efecte cromatice şi de lumină atent calculate, se datorează şi artei operatorului Vittorio Storaro (care semnează imaginea şi la **Ultimul împărat**). Mult lăudatul **Senso** (**Simţ,** într-o traducere foarte strictă; **Simţuri,** în una mai exactă ca înţeles) al lui Luchino Visconti, pentru prima oară difuzat în România, a stîrnit murmure de insatisfacţie. Pe nedrept. Apărut în 1954 (sînt totuşi, 36 de ani de atunci), filmul marchează desprinderea brutală de neorealism a regizorului şi anunţă senzualismul baroc care, prin **Ghepardul** şi apoi prin „trilogia germană" (**Căderea zeilor, Moarte la Veneţia** şi **Ludwig**), devine marca „stilului Visconti". Fabula, extrasă din romanul lui Camillo Boito (fratele libretistului verdian), e o destul de subţire melodramă, tenta politică datorîndu-se mai mult regizorului: în preajma războiului de eliberare a Italiei, o contesă veneţiană (Alida Valli, în cel mai bun rol al ei), îndrăgostită de un locotenent austriac, va trăda toate „legămintele sfinte" pentru a-şi ajuta iubitul să scape de armată, apoi, rănită de cinismul şi de frivolitatea lui, îl va denunţa autorităţilor militare, care îl execută. Geniul viscontian transformă însă materialul într-o operă (termenul poate fi luat aproape **à la lettre**) de incontestabilă splendoare plastică şi intensitate emoţională. Dincolo de rafinamentul cu care se completează şi îşi răspund comentariul muzical şi opulenţa imaginii, „gheara leului" se face simţită în studiul de caracter: întîlnirile dintre cei doi sînt filmate în lungi planuri

americane a căror neutralitate afectivă subliniază tensiunea jocului actoricesc pînă la a o face dureroasă. Este aceeaşi senzaţie de suferinţă atroce şi impalpabilă pe care o exprimă chipul lui Dirk Bogarde în **Moarte la Veneţia** — setea chinuitoare de ceva pierdut pentru totdeauna.

Am lăsat la sfîrşit **Vocea Lunii,** filmul cel mai aşteptat, poate, al săptămînii — şi pentru că este foarte nou, şi pentru că numele lui Fellini exercită, pînă şi asupra acelora care nu-l simpatizează în mod deosebit, o fascinaţie constantă. Pe mulţi i-a dezamăgit, pe cei mai mulţi i-a contrariat; pe mine m-a neliniştit. De ce? Fiindcă se simt în el o tristeţe adîncă şi o iritare ascunsă care nu sînt atît artistice, ale operei, cît particulare, ale omului. Oare spectacolul lumii, care părea să-l amuze atîta pe regizor în **La dolce vita** şi în **8 1/2, în Roma** şi chiar în **Repetiţie cu orchestra** ori **E la nave va** (traducerea „Şi vaporul merge mai departe" e corectă, dar prea greoaie) a ajuns acum să-l dezguste şi să-l plictisească? Amintindu-ne cîteva momente din **Interviu** (şi nu numai secvenţa cu Anita Ekberg şi Mastroianni, ea diformă, el ofilit, revăzînd filmul tinereţii lor superbe), ne vine să credem — şi să ne temem — că da. Seninul Fellini, histrionul Fellini, pentru care cele mai triste întîmplări îşi arătau, neaşteptat şi încurajator, faţeta veselă, vede acum, **simte** acum cenuşiul şi amărăciunea de sub masca viu colorată şi rîzătoare a lumii de azi. **Vocea Lunii** a fost turnat exclusiv pe platou. Desigur, mai toate filmele lui au părţi masive realizate în decor construit, iar **La nave...** şi **Repetiţie...** au fost filmate în întregime astfel, dar acolo era vorba de „poveşti" declarat confecţionate. **Vocea Lunii** face parte însă din familia **Romei** şi a lui **Amarcord,** în care îşi găseau loc şi „peisajele naturale". În **Vocea Lunii,** absolut totul este reconstituit, chiar şi ruinele; şi pentru că, din cauza costurilor ridicate, a **trebuit** să renunţe la fabricarea unui lan cu spice de plastic, regizorul a pus să se însămînţeze special un teren, necultivat pînă atunci, din vecinătatea studiourilor. S-ar zice că Fellini a refuzat cu obstinaţie orice atingere cu realitatea şi, obligat să aibă de-a face cu ea, şi-a creat una personală, nouă, pură. Acest dispreţ (sau această spaimă?) faţă de viaţa înconjurătoare se simte în film. Prin distrugerea sistematică a oricărei structuri narative, fragmentarea story-ului pînă la pulverizare, lumea văzută de Fellini cu ochii lui Ivo (Roberto Benigni), un fel de Pierrot de la Lune, de clovn alb, şi ai lui Gonella (Paolo Villaggio), un fel de **clochard** bătrîn, de „nebun" shakespearian, este doar un amestec încîlcit de amintiri, năluci şi întîmplări fantastice (pînă şi secvenţa unei înfocate acuplări capătă un aer de suprarealism hazliu şi puţin dement). Iar atunci cînd apare **in proprio,** lumea este urîtă, agresivă, stupidă, jalnic conformistă în zgomotos clamatul ei nonconformism. Secvenţa valsului dansat de Gonella în discoteca în care **punk**-iştii se contorsionează grotesc în urletele hard-rock-ului e de o nostalgie sfîşietoare; mult mai incisivă, mai „rea" este, în schimb, aceea a întrunirii televizate prilejuite de capturarea şi înlănţuirea Lunii, la care Statul şi Biserica, reprezentate de oficialităţi de profil, încearcă să tragă, fiecare pe turta sa, spuza „evenimentului". Lumea de azi, văzută de un Fellini care a împlinit 70 de ani, nu mai e nici măcar „nebună, nebună, nebună", ci doar stearpă şi banală. „Aceasta e încercarea, poate un pic disperată, care străbate întregul film, personajele, relaţiile dintre ele, dialogurile lor; totul este atît de evident, de plat, de familiar încît şi-a pierdut orice sens de individualitate, de noutate, de aventură personală", spune Fellini despre **Vocea Lunii.** Şi, neliniştitor, fără să-ţi poţi da seama dacă intenţionat sau nu, în film răsună ecouri mai puternice ori mai stinse din aproape toate operele felliniene, de parcă regizorul ar fi vrut să-şi întocmească un rezumativ memoriu de activitate. Pentru cine? De ce? **Vocea Lunii** e un film trist; nu atît pentru ceea ce se vede în el, cît pentru ceea ce se simte în el: dezamăgirea, oboseala, descurajarea unui om şi a unui artist. Cînd se termină, îţi vine să exclami, aproape să implori: „Nu renunţa, Federico, nu încă; poate, totuşi, mai urmează ceva!...".

**Alice Georgescu**

ARTE FILM

# NOI TEATRE

## Fiecare cu faliții lui SCORPION

În sfîrșit, și o societate teatrală particulară: **Scorpion.** Cît de potrivit îi este numele nu-i de discutat, singura speranță a iubitorilor Thaliei fiind a nu se autootrăvi. O sală de spectacole și o revistă sînt primele (și probabil cele mai de seamă) manifestări ale sale. Cam peste mînă de ajuns la clădirea ce-o adăpostește (11 iunie, nr. 41), dar vorba poetului hispan: „Călătorule, nu există drum Drumul se face mergînd". Și am mers la inaugurarea plină de promisiuni: **Simt enorm și văd monstruos,** scene din comediile lui Caragiale prezentate de studenți ai anului III actorie, clasa Mircea Albulescu, avînd-o ca invitată pe Rodica Mandache drept ...doamnă a doamnelor lui Caragiale. O scurtă prezentare făcută de regizorul Tudor Mărăscu — unul dintre directorii societății, celălalt fiind Dinu Grigorescu — ne-a luminat întrucîtva asupra scopurilor artistice și a destinației sălii. Mai întîi, ni s-a spus, din experiența de profesor, domnia sa a constatat cît de importantă este pentru tînărul actor începător, „inefabila relație cu publicul". Drept pentru care, am dedus, aceasta nu va fi singura apariție pe scena Scorpion a unor studenți ai IATC. Apoi, conlucrarea cu un artist profesionist, a continuat gazda, este benefică pentru ambele părți: actorul „crește" prin infuzia de imaginație, de adevăr și autenticitate încă nepervertite ale învățăceilor, iar ei au prilejul unui aprofundat studiu asupra tehnicii atît de bine puse la punct a actorului profesionist. Pe de altă parte, la **Scorpion** se urmărește crearea unor spectacole la care să-și dea concursul actori din diferite teatre din țară care „altfel n-ar avea posibilitatea să lucreze împreună". Ideea nu-i deloc rea, se practică în multe țări din lume, rămînînd, ca totdeauna, de văzut **cum** va fi realizată, așadar, **cum** va fi fiecare dintre reprezentațiile viitoare. Bănuim, deci, că pînă una-alta **Scorpion** este **o sală,** o gazdă care, sigur, își va selecta invitații (sperăm că după criterii de valoare artistică) și nu o trupă cu un program bine definit.

Firesc, studenții lui Mircea Albulescu au prezentat **un studiu.** Tema, reluată de cîte doi parteneri: scenele V și IX din actul I al piesei **D'ale carnavalului** de I.L. Caragiale. A existat și o idee unificatoare în spectacol: toți interpreții intră în scenă privindu-se unii pe alții și mai ales pe noi, publicul, cu o mirare încruntată, cu un fel de suspiciune dusă pînă la ură, într-o stare de tensiune gata să izbucnească dintr-o clipă într-alta în agresiune. Ei toți vor și rămîn pe podium asistînd — de subliniat: nu amorf, ci conform caracterului creionat, participînd într-o relație mută, indirectă — la acțiunea în care sînt angrenați Mița și Pampon sau Mița și Nae Girimea. Dorința, ambiția de a propune de fiecare dată o viziune proprie asupra personajului caragialian a fost relevată mai în toate cazurile. O Mița plîngăreață, isterică din neputință, a construit *Irina Movilă;* una șleampătă, jucînd fără ca ea însăși să creadă în efectul ei, scena cu „stecluța cu vitrion", a închipuit *Ozana Oancea;* o femeie fatală stil șatră, *Manuela Hărăbor;* una puternică, sigură pe sine, doar prefăcîndu-se a se lăsa înșelată, *Dana Dembinschi* (după gustul meu, cea mai matură artisticește). Dintre actori, *Petre Marin Patric* a avut șansa de a fi și Pampon și Nae, în două momente care au relevat un actor deja format. Cam stîngaci, dar nu cu rare clipe de bună concentrare, *Marian Despina.* Numai *Marian Ghenea* mi s-a părut a lăsa totul pe seama înfățișării, punînd numai puțină atenție în modelarea pe dinlăuntru a personajului (Nae Girimea).

Desigur, momentul cel mai bun ar fi trebuit să-l constituie „lecția" dată de Rodica Mandache. Din păcate, însă, scoase din contextul și atmosfera spectacolului său (ce a avut premiera la Teatrul Giulești anul trecut), cele cîteva secvențe s-au diluat într-o exagerată alintare, textul n-a prea ajuns la spectator, înecat fiind de valuri după valuri de sclifoseli bine dantelate, dar sclifoseli.

Și o revistă lansează Societatea teatrală Scorpion. Sigur, titlul e omonim, dar cu ambiția de a topi în paginile sale de centru și o „nouă serie" a cunoscutei reviste **Rampa.** Iar dacă la lectura celor 16 pagini ai mereu senzația de „deja citit" — stereotipia frazelor se potrivește de minune cu talmeș-balmeșul tematic și cu sentimentul că toți o iau de la ....'48, dacă poți trece cu vederea inactualitatea și stîngăcia în tratare a subiectelor, ca iubitor de teatru nu poți să nu te neliniștești la vederea atei cam cizmărești cu care sînt însăilate paginile ce s-ar dori să aducă a **Rampa.** De reținut hazul (bănuiesc involuntar) al rubricii „Pînă unde a ajuns absurdul..." din care reiese, nici mai mult nici mai puțin, că textul **Ciripit de păsărele,** semnat de Dinu Grigorescu, a suferit teribil de pe urma cenzurii ceaușiste. Cum adică, să n-avem și noi faliții noștri?

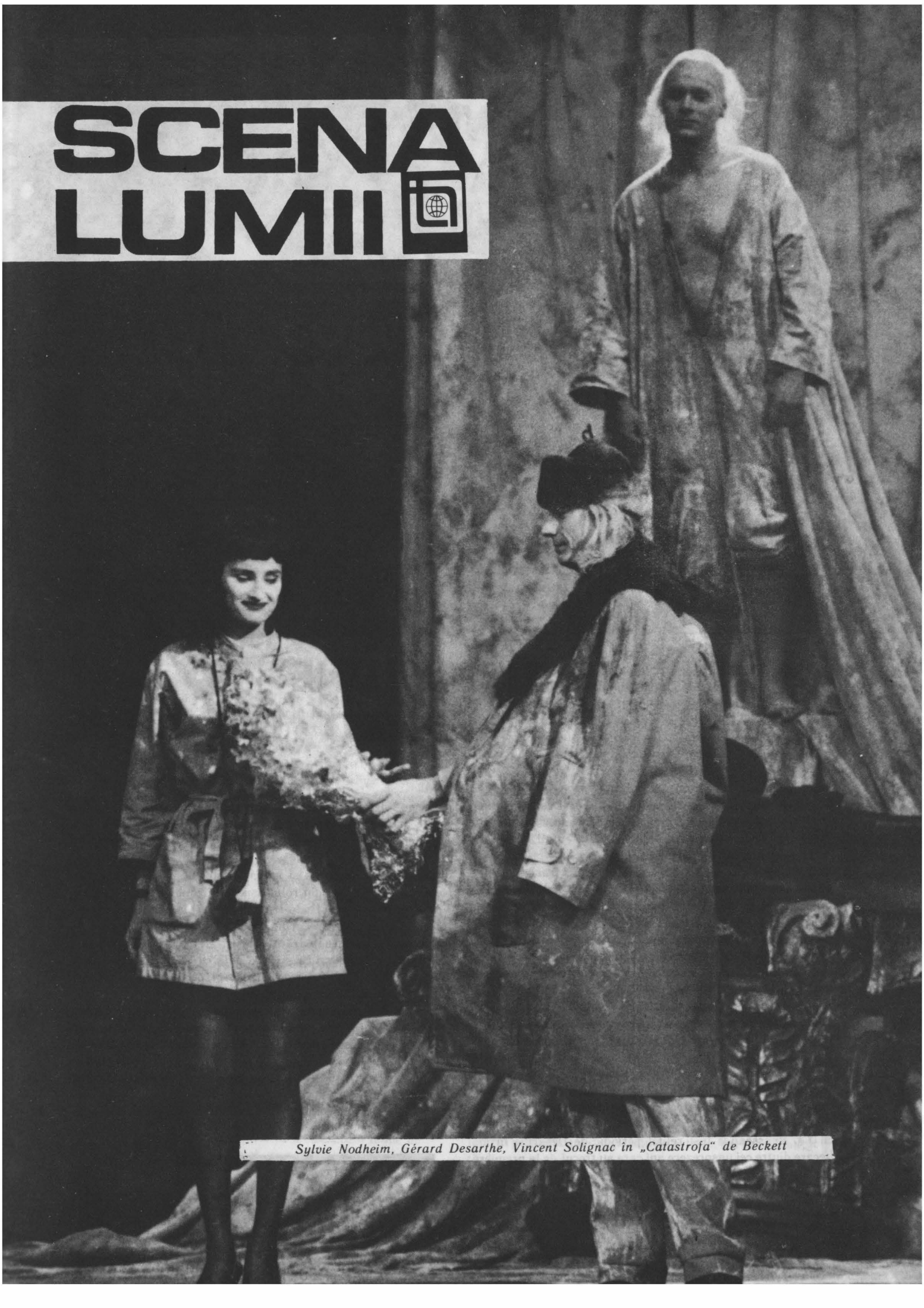
**Miruna Ionescu**

# TEATRUL ALEXANDRU

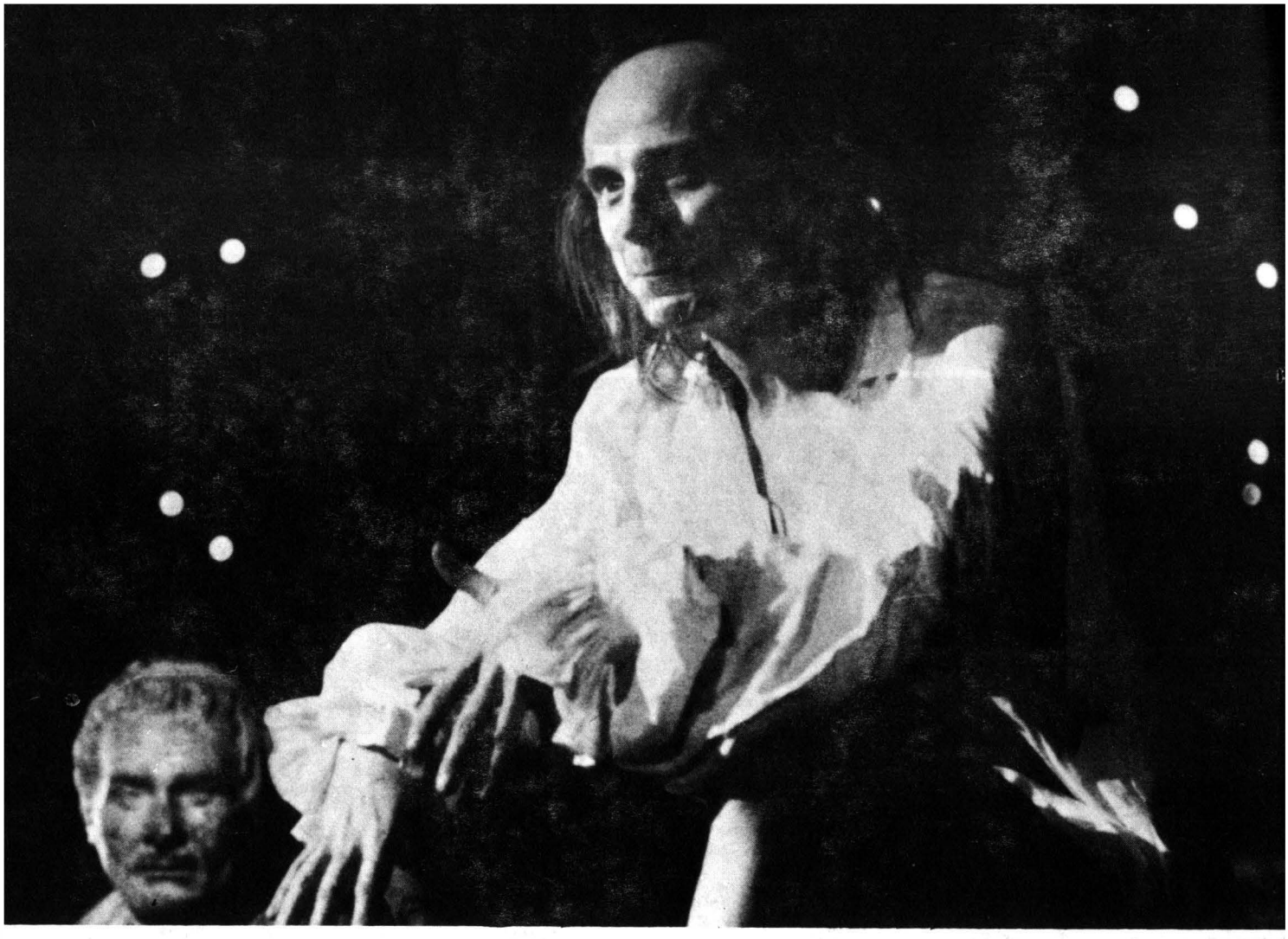
Sala de spectacole, vis-à-vis de restaurantul „Cișmigiu", se cuibărește în recentul sediu al nu știu cărui partid. Proaspăt fățuită, încă nu miroase a teatru ci a sală de ședință renovată. A vopsea și nu a respirație întretăiată, emoționată. La intrarea mea la primul spectacol al primului teatru particular am întrebat cuviincios unde este directorul. În fața ușilor batante cleveteau cu dezinvoltura celor obișnuiți să stea prin fața cinematografelor, cîteva grupuri de persoane, în general tineri. Nimeni nu știa să spună nimic despre director. Din gură în gură — ah, toți se cunoșteau între ei! — cineva a aflat că venisem din partea acestei reviste și m-a condus prin sală — (în ea, spectatori puțini și cu un aer de trecători aflați într-o sală de așteptare) — spre culise. Aici, un domn într-un frac lălîu (am observat eu, ulterior, dar cîți oameni știu să-l poarte?), așezat pe un scaun, scria de zor numele unor domnișoare, doamne, domni, mame cu fetițe și tătici cu băieți care-i susurau la ureche ce vor cînta, recita, spune, juca, dansa! Atunci se încropea programul serii!!! O „cîntare a României" dezastruoasă! Diletanți sadea, veleitari în plină forță de autoiluzionare, navetiști care chiulesc de la seviciu în numele artei ...doamne! Penibilul ridicat la rang de eșuată încercare de șușă! Program de grădiniță cu orar redus! Serbare școlară în care se dau în spectacol premianți suspecți... Primul teatru particular e ultimul (sperăm) loc de refugiu pentru însăilări proletcultiste, populiste, ugeseriste. Ajunge! Prea multă atenție, strică.

**Paul Cornel Chitic**

# SCENA LUMII



*Sylvie Nodheim, Gérard Desarthe, Vincent Solignac în „Catastrofa" de Beckett*



# LUCIDITATE ȘI PASIUNE GERARD DESARTHE

Pînă de curînd, pentru mai toți Gérard Desarthe nu era decît un nume de interpret al teatrului francez, al teatrului european. Ecouri ale marilor sale roluri — de la Don Juan la Hamlet, de la Peer Gynt la Lorenzaccio —, ale lucrului său cu unii dintre cei mai importanți regizori francezi (Roger Planchon, Patrice Chéreau, André Engelm, Jean Jourdheuil), italieni (Luca Ranconi, Giorgio Strehler), ale obținerii unor rîvnite premii de interpretare (ca acela din '78: cel mai bun actor al anului) ajunseseră pînă la noi prin intermediul unor reviste întîrziate, ale unor scurte note transmise pe unde. Iată-l acum în România, stînd ore întregi de vorbă cu colegii de-aici, cu criticii, dar mai cu seamă apărînd pe scenă într-un spectacol-recital ca o strălucitoare lecție de actorie: **Jean Jacques Rousseau** (text: J. Jourdheuil și B. Chartreux, régia Jean Jourdheuil, decor Lucio Fanti, costume P. Cauchetier) și **Catastrofa** de Samuel Beckett (regia Virgil Tănase, decoruri și costume Pierre Dios). De fapt, două momente relevînd două ipostaze ale acestui actor căruia inteligența nu-i atenuează, ci-i potențează pasiunea, arderea întru teatru. Spectacol „fetiș", cum e numit de criticii francezi, cel cu **J.J. Rousseau** a fost reluat periodic de Desarthe în mai fiecare dintre cei unsprezece ani care au trecut de la premieră, și nu-i de mirare. Căci, creator lucid, el reușește aici un fapt de artă numai arareori întîlnit: construind personajul prin intermediul unei selecții din textele sale (ritmul, cadența, fluiditatea frazelor, frumusețea și muzicalitatea limbii în care sînt rostite captează și incită auditoriul) și, totodată, fără a ieși nici o clipă din rolul asumat, îl dublează cu o ironică detașare, nu persiflîndu-l sau punîndu-l în ridicol, ci relevîndu-i omenescul, strecurînd cu abilitate imaginea unui genial paranoic. Exact notează Mathieu Galey în „Le Quotidien de Paris": „Nu numai că visezi o dată cu el (cu J.J. Rousseau, **n.n.**), dar îl și privești visînd, plăcere dublă și atît de vie, încît ora trece ca prin somn".

Cît despre **Catastrofa** — splendidă piesă scrisă de Beckett, dedicată lui V. Havel pe cînd era în închisoare —, în rolul regizorului cosmic ce dictează fiecare mișcare, ce impune pînă și înfățișarea victimei, Desarthe e tăios, cinic, transmițînd un soi de plăcere sinistră a celui care manipulează, o duritate rece și batjocoritoare.

Spectacolul-recital Gérard Desarthe — un dar făcut spectatorilor, o nobilă lecție de actorie.

**Miruna Ionescu**

# VIRGIL TĂNASE:

## „O cultură națională nu se poate clădi fără ca statul să-și asume responsabilitatea“

*— Premiera piesei* **Catastrofa** *de Samuel Beckett, în interpretarea unor actori francezi a avut loc la București, în contextul amplului turneu* **Printemps de la liberté.** *Oricît ar părea de ciudat, a fost prima întîlnire a regizorului Virgil Tănase cu publicul bucureștean. Cum se explică această cunoștință tîrzie?*

— Pentru că am lucrat puține spectacole în România. **Burghezul gentilom** la Iași, apoi, la Reșița, **Steaua fără nume, Căsătoria** de Gogol care nu a fost văzută de public, **Luna dezmoșteniților** pe care din prudență nu l-am semnat (apărea curînd după ce **nu** apăruse **Căsătoria).** Dacă s-ar fi știut că-mi aparține s-ar fi căutat la nesfîrșit noduri în papură și am vrut să evit acest lucru.

— *De ce a fost interzisă* **Căsătoria?**

— Au existat patruzeci de obiecții la prima vizionare și șaizeci la a doua, observații determinate mai curînd de obsesiile cenzorilor locali și ale celor de la centru decît de spectacol. Descoperiseră în montarea noastră niște înțelesuri care mie nu mi-ar fi trecut toată viața prin minte. De pildă: plecînd de la ideea că în piesă se mișcă o masă amorfă de oameni, animată doar de petițoare și de Cocikariov (diavolul, pentru că la Gogol există totdeauna un diavol), am conceput spectacolul ca pe o reprezentație de marionete ce începea cu petițoarea care deschidea o cortină, diavolul care cînta la flașnetă și personajele situate pe o turnantă, descoperite de sub o pînză pe măsură ce treceau pe sub ochii spectatorilor. Cenzorul a văzut aici un popor de marionete manipulate de un „el“ și o „ea“, deci de cuplul infernal. Toate observațiile erau de același tip. Am încercat să răspund cu argumentele posibile în context, dar n-am avut cîștig de cauză. La reproșul privind umanitatea monstruoasă pe care o prezenta spectacolul, am răspuns că este vorba despre societatea burgheză dinainte de revoluție, dar cenzorul — băiat subțire — mi-a replicat: „Cum, adică, vreți să spuneți că Revoluția din Octombrie nu a avut adversar?“ De fapt, totul era inutil, dialogul se desfășura în perimetrul nebuniei. Încă un exemplu: cerusem scenografului să-mi picteze o tăblie de pat kitsch, cu lac, lebede, castel, și așa mai departe. Observația a fost următoarea: lacul e albastru, luna — galbenă, acoperișul castelului e roșu, deci ironizez drapelul românesc, ceea ce în viața vieților mele nu m-aș fi putut gîndi.

— *Pentru publicul bucureștean, numele lui Virgil Tănase nu este, deci, cunoscut (oricum, nu de pe afișele de spectacol). Dar pentru publicul parizian?*

— Nu ca om de teatru. În momentul în care am ajuns în Franța nu-mi puteam permite să exercit două profesii care au nevoie — fiecare dintre ele — de o investiție pe termen lung pînă devin lucrative. Am scris cărți, așa cum le gîndeam eu, dar abia cîțiva ani mai tîrziu am reușit să vînd un număr suficient de mare de exemplare. Nu mă puteam risipi pe două fronturi așa că la început am făcut teatru doar ocazional. Am avut, de altfel, la doar două luni după ce ajunsesem la Paris, și neșansa unei... șanse neobișnuite. Am primit, în același timp, două propuneri tentante: un spectacol la Barrault și un altul la festivalul de la Nancy. Conformîndu-mă prejudecăților de acasă, am optat pentru prima variantă și am greșit, alegînd un teatru prăfuit, neinteresant. De altfel, multe pre-judecăți cu care venisem din România am fost nevoit să le reformulez. De la București, de exemplu, nu puteam vedea că teatrul francez se află într-o criză gravă. Și este o realitate! Spectacolele sînt făcute pentru plăcerea autorilor, pentru plăcerea actorilor, rareori a regizorilor, dar niciodată pentru public. Critica este integrată unui sistem de interese economice avînd ca efect pierderea creditului la cititor, astfel încît sălile nu prea sînt invadate de spectatori. Franța are actori extraordinari dar, din păcate, nu are regizori, nu există o școală de regie, această profesie nu se învață la Paris. Este elocvent faptul că marii directori de scenă din Franța nu sînt francezi.

Toate acestea m-au făcut să nu lucrez decît ocazional în teatru deși iubesc foarte mult regia și cred că ea completează bine activitatea de scriitor; cu atît mai mult cu cît, sînt convins, teatrul este la fel de deosebit de literatură ca și muzica. Am făcut, deci, cam un spectacol pe an, nu mai mult.

Într-o perioadă am dat și lecții de actorie, dar am renunțat curînd.

— *Era neinteresant?*

— Nu era deloc neinteresant, dar aveam senzația că trișez. Pentru ca un curs să fie convenabil din punct de vedere material — deci viabil — trebuie să ai un număr mare de elevi. Asta însemna că nu se poate face nici o selecție la admitere sau, oricum, cei acceptați trebuie să fie foarte numeroși. Or, eu știu că într-un curs de trei ore se poate lucra cu un elev, maximum doi. Actoria nu se învață stînd pe bancă și privindu-i pe ceilalți cum lucrează.

— *În viitor, teatrul va avea același loc în activitatea dumneavoastră?*

— Sper că nu. Mi-am făcut o trupă (în Franța, după cum știți, în afara Comediei Franceze nu există, practic, nici o trupă) și cred că la anul voi avea și un teatru. Chiar dacă nu voi reuși să am un teatru, am angajat, oricum, sala la care am lucrat pentru un an întreg. Primele două piese le-am și ales. Prima va fi **Cadavrul viu,** într-o versiune proprie, mai strînsă. La Tolstoi există o particularitate — conflictul este purtat totdeauna de personajele secundare. Cred că pentru spectatorul modern este mai convingător ca informația, conflictul să apară din înfruntări directe ale eroilor. Cu acest **Cadavru viu** rescris pentru cinci personaje voi deschide stagiunea, după care voi monta Mazilu, **Somnoroasa aventură.** Voi relua **Melodia varșoviană,** după care voi pune în scenă un text antic. Transpunerea în practică a proiectului meu de repertoriu este legată însă și de sistemul de subvenții, de cum „vor merge" primele spectacole.

— *Ce știați despre teatru cînd ați ajuns la Paris, ce ați învățat în România, v-a fost util sau a trebuit reconsiderat?*

— În România există o școală de teatru foarte serioasă, deci teatrul care se face e foarte bun. După această experiență a fost neplăcut, de-a dreptul jenant să constat că, în Franța, am de-a face numai cu amatori. Mă amuzam în sinea mea cînd îmi aminteam că, înfuriindu-mă împotriva actorilor de la Reșița, îi tratam drept amatori, fără să știu că față de parizieni ei sînt profesioniști în cel mai deplin sens al cuvîntului. Atîta am lăudat peste tot teatrul românesc încît am fost într-o situație delicată după venirea la Paris a Naționalului bucureștean cu două spectacole care n-au încîntat deloc publicul de acolo. Eu am înțeles însă, cu acel prilej, un lucru. Generația de actori bătrîni care acum au dispărut — Birlic, Giugaru — practicau un tip de teatru care funcționa perfect prin ei, ca actori, chiar dacă regizorul nu era foarte inspirat. După aceea a apărut însă o generație de mari actori — Marin Moraru, Gheorghe Dinică — făcuți să se exprime la maxima valoare într-un spectacol conceput de un mare regizor. Nu am prea văzut teatru românesc în ultimii ani, dar știu că, în afara actorilor extraordinari pe care îi avem, există și regizori foarte înzestrați: Alexa Visarion, Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete. Nu știu exact ce lucrează ei acum, cum au evoluat, dar le cunosc și le recunosc talentul. Ei, și nu numai ei, sînt, incontestabil, regizori de talie europeană.

— *Spuneați că în Franța nu mai există trupe de teatru stabile! De ce?*

— Nu mai există trupe pentru că nu mai există animatori care să aibă suficientă personalitate pentru a reuși să „lege" de ei un număr de actori. Pe de altă parte: cum să convingi un actor să facă repetiții și să joace un număr mare de spectacole pentru un salariu, oricît de bun, cînd filmul îi aduce, pentru o lună de muncă, de zece ori mai mult? Tu îi dai, să zicem, 5000 de franci pentru o nuanță, o relație pe care o lucrezi o zi întreagă și la televiziune ia aceeași sumă pentru a intra în cadru și a spune „bună ziua". A existat în ultimii zece ani convingerea că televiziunea este o artă, că cinematograful este foarte interesant profesional, dar adevărul e că actorul nu se realizează deplin decît pe scenă, doar acolo se obțin marile sale performanțe artistice. Un mare actor de teatru poate găsi satisfacții și în cinema; invers, e mai greu, dacă nu imposibil. Acum, însă, sînt tineri actori care doresc efectiv să facă teatru, să se realizeze. Sylvie Nordheim, de pildă a făcut un serial de televiziune cu 500 de episoade și nu poate merge pe stradă fără să o oprească lumea la fiecare pas. Ea părăsește toate acestea, acum, din dorința de a face teatru.

— *Și criza de regie, despre care vorbeați, cum v-o explicați?*

— Cauzele sînt mai multe, probabil. Una dintre ele este de ordin economic, cred. Mulți dintre cei talentați s-au dus spre cinema. O altă cauză ar putea fi următoarea. În anii '50, cînd teatrul din întreaga lume s-a înnoit, Franța a avut doi mari autori, Beckett și Ionescu (pe care, în paranteză fie spus, nici unul din marii regizori nu i-a pus în scenă. Nici Brook, nici Kantor, nici Strehler, nici Grotovski). Cînd textul se înnoiește, cînd piesa este eclatantă, regizorul nu are altceva de făcut decît să adopte o formulă cît mai simplă, cît mai clasicizantă, pentru ca să fie înțeleasă piesa.

Și a mai existat, cred, încă o cauză. După modelul Comediei Franceze, probabil, regizorii s-au desprins dintre marii actori, dar un actor are un demers de creație, nu de comunicare. Nu este aceeași vocație, chiar dacă uneori un singur om le reunește. Ele sînt, însă, în mod cert, două vocații diferite.

— *Teatrul românesc — mă refer la instituția de spectacol — se află acum într-un moment de cotitură, de reevaluare a drumurilor ce-i stau în față. Se vorbește tot mai insistent, de pildă, despre o posibilă privatizare, dar există temerea firească a turnurii comerciale pe care ar putea-o lua, în aceste condiții. Ce am avea de învățat și ce ar trebui să respingem în momentul în care ne aflăm, din experiența teatrului francez, de pildă?*

— Faptul că există un teatru de artă și un teatru comercial mi se pare pozitiv. Gravă e doar confuzia valorilor. Să nu crezi, atunci cînd mergi să-ți speli creierul, că te îmbogățești spiritual. Misiunea culturală este un dat ce interesează colectivitatea și interesează și următorul secol. Noi, indivizii, sîntem astfel făcuți încît nu prea reușim să avem în vedere interesul colectiv și secolul următor. Statul are deci datoria de a se gîndi la ce va însemna un popor, o națiune peste o sută de ani. Statul francez a cam uitat de această misiune a sa și tocmai de aceea nu mai există teatre de referință. Reperele de valoare sînt indispensabile pentru orientarea tuturor celorlalte trupe, reglează un întreg sistem artistic.

Chiar dacă vor fi teatre particulare în România — nimic rău în asta — important e ca statul să nu demisioneze din misiunea lui de a gîndi secolul viitor. Și pentru asta e nevoie de instituții culturale puternice. O cultură națională nu se face fără ca statul să-și asume responsabilitatea. Aceasta e concluzia la care am ajuns după ce am parcurs experiența a două tipuri diferite de societate.

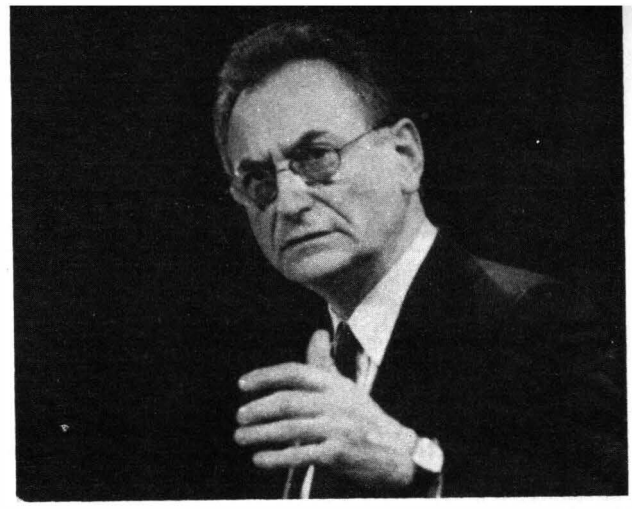
Interviu realizat de
**Cristina Dumitrescu**

# UN RECITAL DE TEATRU PUR

Acum un an dispărea, o dată cu Bernard-Marie Koltès, una dintre speranţele dramaturgiei franceze actuale, un autor care, la numai 41 de ani, lăsa în urmă o operă destul de modestă ca număr de titluri (un roman şi şase piese de teatru), dar neobişnuită ca profunzime, rigoare şi fior poetic. Lucrările sale dramatice, de la prima (**Combat de nègre et de chiens,** 1983) şi pînă la ultima (**Le retour au désert,** 1988), sînt, aşa cum le defineşte Patrice Chéreau, creatorul lor scenic, „metafore ale lumii contemporane", parabole în care meditaţia amară, declarat antisentimentală asupra violenţei şi însingurării ce au transformat, pe nesimţite, viaţa modernă într-un infern familiar, se aliază cu un lirism parcă involuntar, mereu cenzurat de luciditate. Regăsim aceste caracteristici şi în piesa **Dans la solitude des champs de coton (În singurătatea cîmpurilor de bumbac,** 1986), dialog reluînd tema incomunicabilităţii între oameni. Sînt detectabile aici ecouri din Edward Albee (**Zoo Story**), din Sartre (**Huis clos**) şi din Beckett, topite însă într-o compoziţie de netă originalitate prin echilibrul de tip clasic al construcţiei şi prin insolita ei structură muzicală: motivele contrastante ale celor două personaje se unesc, în final, în acelaşi lamento al singurătăţii disperate, definitive, ireductibile.

Spectacolul realizat de Patrice Chéreau la Théâtre des Amandiers de la Paris-Nanterre preia muzicalitatea interioară a scriiturii restituind-o în desenul scenic al mişcării personajelor şi în orchestrarea efectelor de lumină; nimic de mirare, căci Chéreau este nu doar unul din regizorii de prim ordin din teatrul francez (şi european), ci şi un reputat autor de montări de operă (**Inelul Nibelungilor,** la centenarul Wagner de la Bayreuth, între altele). În spaţiul absolut gol de pe axa mediană a sălii, actorii — Laurent Malet şi Chéreau însuşi — păşesc pe teritoriul realităţii (podeaua nudă), lăsîndu-le spectatorilor plasaţi pe cele două laturi impresia că asistă la o întîmplare obişnuită (şi nu este, oare, astfel?), la întîlnirea banală dintre doi oameni care se înfruntă şi se caută, care îşi oferă şi îşi refuză, unul celuilalt şi fiecare sieşi, o clipă de înţelegere, de apropiere, de căldură. E un joc tandru şi crud, de un „naturalism" existenţial deprimant, pe care însă virtuozitatea cerebrală, rece, riguros carteziană a discursului regizoral îl sublimează, cu (auto)ironie implicită, în fapt artistic. Pe fondul singurelor elemente de scenotehnică reprezentate de trei reflectoare, o maşinărie de produs ceaţă artificială şi o bandă sonoră minimă, performanţele actoriceşti ies şi mai puternic în evidenţă. Laurent Malet (Clientul), contorsionat, violent, chinuit, şi Patrice Chéreau (**Dealer**-ul; în traducere argotică — Bişnitarul), stăpînit, concentrat, cu o extraordinară „prezenţă" ce te face să-l urmăreşti cu atenţie chiar şi atunci cînd tace, oferă, împreună, un recital de teatru pur pe care, după avalanşele de „semne", alegorii şi fantasmagorii scenice complicate, îl primeşti cu bucurie şi recunoştinţă. Pentru că îţi aminteşte, din nou, că teatrul înseamnă şi cuvînt, şi gest, şi sunet, şi lumină, şi actor, şi regizor...

**Alice Georgescu**



# ANTOINE VITEZ: O INTRODUCERE

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI, 27 MARTIE, a însemnat în România, pe lîngă decernarea sub egida UNITER, a PREMIILOR criticii teatrale pe anul 1989, şi începutul TURNEULUI extraordinar — „Printemps de la liberté" — al unor personalităţi din lumea teatrală a Franţei în ţara noastră. În acea zi, sala mică a Teatrului Naţional din Bucureşti a găzduit o surpriză pentru noi: Antoine Vitez recitînd poezii.

Pentru oamenii de teatru personalitatea lui Antoine Vitez — regizor, actor, director al Comediei Franceze — era cît de cît cunoscută. Mai puţin la faţa locului, cît mai ales din ceea ce se scrisese despre el. Creativitatea acestui mare regizor european a impus o nouă modalitate a expresivităţii în teatru. Vitez e subiect astăzi de simplă cronică teatrală, dar şi de teză de doctorat. Face şcoală şi prezintă pentru toţi oamenii de cultură interesul unui veritabil model al comunicării prin teatru.

Surpriza noastră însă a fost să-l vedem şi să-l ascultăm ca recitator. A început prin a spune că nu are nimic să ne înveţe. Mai bine de o oră, în urma unei selecţii „de inimă", ne-a oferit poeme de Ronsard, fragmente din Pascal şi Cioran (despre „superba inutilitate"), cîteva poezii ale lui André Frénaud şi Saint-John Perse, dar şi un „haiku" al Anei Blandiana, recitat în româneşte.

Vitez povesteşte la început de ce chiar prima poezie este a lui Mistral (**A la Roumanie,** 1880): poetul provensal o scrisese în urma formidabilului ecou european al cuceririi Independenţei de către români. Omagiul indirect al omului de teatru francez pentru „eliberarea" noastră de azi a fost evident şi emoţionant.

Vitez povesteşte apoi despre dragoste şi moarte, despre mărire şi decădere, uitînd uneori că este determinat să citească şi nu să joace ceea ce citeşte. Gestica şi frazarea sa, urmînd volute şi modulări uneori previzibile, dar şi neaşteptate alteori, desenează rapid o schiţă de portret celui care gîndeşte prin arta rostirii scenice, improvizată în acest recital.

Evident, dorinţa noastră de a-l cunoaşte pe omul de teatru care este Vitez n-a avut cum să fie satisfăcută. Important şi emoţionant ar putea fi faptul că Antoine Vitez a ţinut să fie la Bucureşti, dînd semnificaţie unui contact cultural-teatral vitregit amarnic în anii din urmă.

**Marian Popescu**

■ *La ora la care revista intra la tipar, presa anunţa încetarea din viaţă a actorului Antoine Vitez*

# CUVÎNTUL CREATORULUI

## FAC O PAUZĂ

Întîmplarea a făcut ca Revoluția să mă găsească intr-o fază avansată de repetiții cu **Vărul Shakespeare.** Luptasem mult, conducerea teatrului craiovean și cu mine, ca să obținem introducerea în repertoriu a piesei lui Sorescu, lucrare de referință a dramaturgiei noastre actuale. Timp de peste un an, prin persuasiune, telefoane, deplasări la București, audiențe, rezistențe de tot felul, ba chiar umilințe (ultima a fost aceea că Tamara Dobrin ne-a ținut, pe Sorescu, pe directorul Emil Boroghină și pe mine, timp de vreo trei ore în anticameră, deși ne convocase la oră fixă), am tot încercat să primim acceptul de începere a repetițiilor. În cele din urmă l-am primit, în septembrie 1989. Piesa are două mari teme: lupta actorului cu sine însuși și raporturile sale cu puterea și cu conjunctura ostilă. Știam **ce** să spun, **cum** să spun ceea ce doream, în așa fel încît comisiile de vizionări să poată fi derutate de ambiguitatea punerii în scenă, și mai știam și **cui** mă adresez, cărui public vorbesc. Aveam deci repere precise și adrese cunoscute, astfel încît lucrul la spectacol a fost o mare bucurie pentru toți cei ce participam la el. Ajunsesem să „ridicăm în picioare" aproape toată piesa, premiera urmînd să iasă pe la mijlocul lui ianuarie.

...Și a venit 22 decembrie. Evident că repetițiile s-au întrerupt, ceea ce se întîmpla era infinit mai important decît ceea ce făceam noi. Le-am reluat după vreo trei săptămîni. Am revăzut spectacolul în faza aceea crudă în care-l lăsasem. „O, Doamne, palavre, doar palavre?", ca să-l parafrazez pe Shakespeare al lui Sorescu. Aproape totul părea fără rost, fără miez, fără haz. Scenele pe care mizam cel mai mult mi se păreau acum lipsite de orice interes, modul aluziv în care atît textul cît și interpretarea noastră comunicau și semnificau nu mai avea nici un farmec. Timp de peste patru decenii toți artiștii, indiferent de arta practicată, și-au format un fel de a spune ce doresc, ce simt, ce vor, ce-i doare, ce-i frămîntă, care să fie și inteligibil pentru public, dar care să-i și apere pe ei înșiși de o posibilă represiune care de obicei urma dacă spuneau adevărul în mod direct. Alegoria, parabola, metafora erau armele cele mai des folosite și pe care oamenii învățaseră să le decodifice foarte bine. Ajunsesem și eu un „maestru" al unor puneri în scenă în care orice tălmăcire exactă a intențiilor critice să poată fi oricînd răstălmăcită ca inofensivă. După cîteva spectacole interzise cu mare tămbălău (**Există nervi, O scrisoare pierdută, Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă** — la Craiova, **Mă propun director** — la Cluj) eram tot mai des pus în situația de a folosi căile ocolite de exprimare a adevărului. După 22 decembrie acestea nu-și mai aveau rostul, adevărul putea fi (și trebuia) spus direct. De aici, și senzația pe care am trăit-o revăzînd **Vărul**... așa cum îl lăsasem înainte de revoluție.

Ne-am apucat să refacem spectacolul, dar ceva nu mergea, lipsea ceva. În primul rînd îmi cam dispăruse interesul față de teatru în general. Mă gîndeam mai mult la ceea ce s-a întîmplat, la ce este și ce va fi, totul era mai interesant și mai viu în afara teatrului decît în interiorul său. Dacă pînă în decembrie teatrul era mai viu și mai adevărat decît viața, dacă era o oază de bucurie și speranță într-un deșert moral-material, acum raportul se inversase. Aș fi vrut să stau pe străzi, să aud și să văd oamenii, să citesc toate ziarele, să mă uit la TV, să ascult radioul, dar trebuia să stau în teatru 10-12 ore și să repet. Nu mai știam precis **ce** doresc să spun prin textul pe care-l puneam în scenă, care-și vătuise și el multe dintre atacurile la adresa unei puteri și conjuncturi acum dispărute. Nu mai eram sigur că știu **cui** mă adresez, vădit fiind că lumea, care venea buluc la teatru înainte de 22, își pierduse brusc interesul față de acesta, dovadă sălile aproape goale la mai toate teatrele. Tot ceea ce știam era **cum** să fac, din punct de vedere al imaginilor teatrale, spectacolul. **Vărul Shakespeare** a ieșit în cele din urmă, pe 8 martie, în premieră mondială: un spectacol fastuos, cu destule imagini de o mare frumusețe plastică, bine făcut din punct de vedere profesional, dar fără strălucirea necesară, în lipsa căreia nici o operă de artă nu poate exista cu adevărat.

Constat cu mîhnire că plăcerea, că bucuria de a face teatru nu mi-a revenit încă. În absența lor mi-e imposibil să lucrez, și am refuzat o mulțime de propuneri atrăgătoare. Am nevoie de un răgaz pentru a reînvăța viața, pentru a afla noile adrese la care să găsesc pe cineva acasă. Am și avem cu toții, cred, nevoie de liniște, de calm, de o situație stabilă, în lipsa cărora teatrul, artele în general, nu-și pot găsi audiența dorită. Pînă atunci, fac o pauză.

**Mircea Cornișteanu**

# ÎN CENTRUL PROPRIEI ATENȚII

Contemporan cu Shakespeare, într-un anume fel, Marin Sorescu **este.** Mîngîierea dulce că și noi (cei care jucăm) **sîntem,** ne gîdilă vanitatea.

Găsind un spațiu ideal pentru autentificarea poeziei clasice (de metafore îmbibată) pe scena noastră, poetul-dramaturg a riscat aventura de lansare „la apă" (citește „la public") a unui text savuros (la prima lectură) și plin de substanță vitală, abil comentariu al stabilității valorilor în lumea de ieri, de azi și de mîine.

În postfața la „Tinerețea lui Don Quijote" vărul lui Shakespeare invită creatorul „să dialoghezi despre problemele fundamentale ale tale" și, mai departe, „totdeauna ești centrul propriei atenții". Aparenta atitudine egolatră a lui Marin Sorescu este spulberată de către evidentul caracter popular al scrieturii, de către îndoielile permanente ale artistului adevărat, de către cartelul estetic al celor doi protagoniști (poeți-dramaturgi) care cu mult haz lumesc ne conduc spre tîlcuri înțelepte.

Materializînd tridimensional acel spațiu ideal amintit mai înainte am dezvoltat pe verticală o construcție cu dublă funcție:

**a. de închidere** — locul de joc a fost strict delimitat prin panouri rigide (lemn) și moi (pînză) și

**b. de separare** — dispuse în înălțime, din mormînt la terase, pentru paturi sociale diverse (actori, public, autorități, lumpeni, victime etc.)

**Închiderea** distribuită simetric desenează interiorul și exteriorul, înăuntrul și afară, protecția și riscul.

**Separarea** a decis subsolul și aerianul, josul și susul, realul și fantasticul.

Complicarea nu voită, ci necesară a locului de joc realizat și similitudinile cu scena engleză din Renaștere au dat dimensiune monumentală spectacolului.

Culoarea distribuită savant în costume și desenul lor plin de humor în acvariul brun al decorului contribuie substanțial la cota vizuală a reprezentației.

**Viorel Penișoară-Stegaru**

# UN NUMITOR COMUN: SONETELE

Cine s-ar fi gîndit pe vremea cînd păşteam vacile, pe Geangalia, pe la Tarifă sau pe Pradila, cu alu Pîrcuşi, cu Lie alu Bădiţă, cu Gogu alu Treanţă, că voi ajunge să-l întruchipez cîndva pe Will alu Shakespeare?

Cred că mi-era mai uşor Sorescu (aveam măcar un numitor comun, vacile!) sau Voicea (în spatele casei noastre e un fel de Dealul lui Cacă foc) decît ăsta alu Shakespeare din Stratford.

Nu mi-a plăcut niciodată să arăt felul în care-am ajuns, cînd am ajuns, la o finalizare artistică. Mi-a fost şi ruşine şi frică.

Drumul creatorului, avatarurile lui pe întortocheatul traseu al actului artistic cred că trebuie să rămînă ascunse „beneficiarului". Marele anonim, cel care a creat arta noastră populară, nu ne-a lăsat nimic din şi despre „atelierul" lui de creaţie. Ne-a lăsat doar o operă fundamentală pentru spiritualitatea universală.

Un amănunt, nu fără importanţă cred, pot totuşi să dau despre căutările mele în drumul către Shakespeare: cînd am început să repet am şi început să scriu sonete.

Aşa:

VI.

Te simt pe-aproape, imaterială,
Cum aş simţi în beznă-un roi de fluturi
Încremeniţi pe-o umbră de petală
Cu răsuflarea ta să vii să-i scuturi.

Hai, vino, şi-mi atinge ochii-n noapte
Cînd te visez dezlănţuind dezastre
Din universul meu păzit de şoapte
Răpeşte-mă şi-aruncă-mă-ntre astre.

Îţi e uşor, întinde numai mîna
Şi degetele lungi şi tremurînde
Vor fi izvorul inundînd fîntîna
Care sînt eu. Te mai aştept? Te mai aştept? Răspunde.

De nu-i răspunsul, da! Să taci, iubire
Mă va ucide vorba-ţi din privire.

**Tudor Gheorghe**

# UN DANEZ AL VREMILOR NOASTRE

Premiera absolută a piesei „Vărul Shakespeare" de Marin Sorescu la Teatrul Naţional din Craiova a stîrnit, cum ne şi aşteptam, un viu interes atît în rîndul publicului spectator cît şi al cronicarilor de specialitate. Faptul că am reuşit să montăm această piesă în pofida atîtor piedici puse constituie el însuşi un succes. Textul scris în versuri „shakespeareene" este, şi nu mi-e frică să folosesc cuvîntul, o capodoperă. Semnificaţiile lui se aşază în atît de multe straturi încît numai forînd cu grijă şi fără grabă le poţi descoperi pe toate şi te poţi bucura de frumuseţea lor.

Aşa a început regizorul Mircea Cornişteanu lucrul la acest spectacol: cu grijă multă, cu atenţie şi mai ales fără grabă, căci aşa cum spune autorul „chiar marea pare-o baltă celui grăbit să vadă-n valuri smîrcuri".

Mi s-a încredinţat rolul „Sorescu" — Un Danez. Un Danez al vremilor noastre care datorită „unor cute ale timpului", mecanism ce nu aparţine nici ştiinţei şi nici ţicnelii, izbuteşte să se întîlnească cu Shakespeare, cu Hamlet, cu alte personaje ale anului 1601. În ciuda faptului că trăiesc în vremi diferite, reuşesc să se înţeleagă ca nişte contemporani, formînd cum se zice aceeaşi... „gaşcă"; fiindcă, aşa cum spune autorul, „aceleaşi vorbe atrag aceleaşi gînduri, materia înfloreşte aceleaşi stări, cristale ale minţii şi probleme comune ca-ntr-o peşteră-i adună, cu toţii umbre". Personajul este atît de interesant, textul ce-l rosteşte atît de frumos, cu atît de multe sensuri, şi atît de limpezi, încît mărturisesc că bucuria cu care-l joc este foarte mare. Colaborarea cu regizorul a fost şi de data asta benefică pentru ambele părţi. Meritul lui mare este că reuşeşte încă de la lecturile la masă să limpezească atît de bine relaţiile şi sensurile textului încît, trecînd la scenă, mişcarea devine o problemă de simţire interioară. Nimic impus din afară ci dirijat a se naşte dinlăuntru. Fenomenul de respingere nu mai apare, iar scopul urmărit, valorificare în primul rînd a substanţei dramatice a textului, se împlineşte. Am lucrat mult cu regizorul Mircea Cornişteanu, lui îi datorez mari satisfacţii, dar acum i-am înţeles mai bine ca oricînd gîndurile, intenţiile, scopul.

Încă de la începutul spectacolului, dar mai ales în actul al II-lea şi finalul actului III, Sorescu — personajul îşi plasează relaţia dintre el, Shakespeare şi Hamlet în zona de interferenţă a comicului cu tragicul, o zonă extrem de riscantă dacă-ţi pierzi cumva echilibrul; şi aici regizorul a vegheat cu foarte multă atenţie. Scenele în care Sorescu îl învaţă pe Shakespeare cum să rescrie **Hamlet**, „clarificîndu-l cu privire la condiţia artistului, sînt realizate de asmenea pe muchia dintre parodie şi tragic, satira la adresa nechemaţilor ce schilodeau cu indicaţiile lor arta autentică, fiind extrem de virulentă. De această satiră s-au temut cei care n-ar fi vrut să aprobe montarea textului. Dar, după cum spune un proverb românesc, „de ce ţi-e frică, nu scapi". Premiera „Vărul Shakespeare" a avut loc, interesul stîrnit este justificat, iar satisfacţiile noastre, ale actorilor-interpreţi, sînt mari.

**Ilie Gheorghe**

# COUPÉ
# DIN ISTORIA TELEVIZIUNII ROMÂNE LIBERE

**Accepții culturale ale democrației**

După ce ne-a prezentat — într-un interesant reportaj T.V. — regizorul, scenograful și actorii spectacolului **Henric IV** de Pirandello, la Teatrul „Nottara", d-na Elisabeta Mondanos, avînd în sfîrșit libertatea de a proceda și în acest domeniu în chip democratic, ne-a făcut cunoștință cu întreaga echipă, neomițînd mașiniștii, electricienii, cabinierele și perucherele teatrului. Nu ni s-ar părea deci exagerate protestele pompierului și portarului, fără de care, probabil, imaginea globală a actului de cultură teatrală riscă să rămînă grav afectată.

**O nouă versiune a Scrisorii pierdute**

Cea mai recentă montare a **Scrisorii pierdute** desfășurîndu-se în Parlamentul țării, în jurul vitalei probleme a milionului, felicităm televiziunea pentru preluarea și transmiterea promptă a spectacolului, care trebuie să intre neapărat în filmoteca de aur a patrimoniului nostru național. Ar fi păcat ca urmașii urmașilor noștri să nu aibă acces la această versiune modernă a capodoperei caragialiene, cu valoare de referință pentru mersul democrației la români. Sugerăm totodată reprogramarea spectacolelor în preajma alegerilor: marți 15 mai, pe programul I, la seara de teatru, și reluarea, pe programul II, miercuri 16 mai, în cursul dimineții. Un prilej fericit de a se demonstra, în plină campanie electorală, că Televiziunea Română Liberă poate fi și **independentă.**

**Strategie și tactică, qui-pro-quo sau amatorism?**

Că Petre (Titi) Popescu, în febra primelor ore și a nopților-zile ale revoluției, invitînd la un moment dat lumea să meargă să apere radio-ul, pentru că apărătorii lui rămaseseră fără muniție, nu și-a dat seama că această informație, insistent repetată, putea să servească din primul moment și atacatorilor clădirii, mai treacă-meargă. Că același redactor al Actualităților — pe baza primirii unui bilet, cum a declarat — a putut anunța de pe postul național de televiziune, **duminică 28 ianuarie,** chiar în jurul **orei 16,** că în Piața Victoriei s-a trecut la violență, asta deja nu mai e treaba noastră. Dar că pînă și ministrul de Interne, Mihai Chițac, se poate plînge la nesfîrșit că avem o poliție slabă — exemplul preferat fiind acela al localităților cu peste 100.000 de oameni la care revin doar 3 polițiști — fără să realizeze invitația implicită adresată răufăcătorilor pe această cale, asta începe să semene sau a tactică sau a amatorism. Parcă mai inspirate erau, în primele ore, ordinele date armatei de comandantul suprem Ion Caramitru!

**Nici nu știa reporterul cită dreptate are**

Specializată în calamități naturale (citește Silviu Brucan, SIDA etc), Carmen Dumitrescu a rezolvat de curînd și probleme T.E.S., despre care am fost lăsați să credem că ar avea un colectiv reprezentativ pentru toată țara. În fond, așa și este. Numai că, în realitate, diverși actori români din țară, ca să poată veni în București, au acceptat în ultimii ani chiar și învățarea papagalicească a idiș-ului, soluție la care T.E.S. a fost obligat să recurgă după plecarea din țară a multor actori evrei. Desigur, o modalitate „originală" de păstrare a valorilor tradiționale ale acestui teatru, la care se referea reporterul. Pe cînd un reportaj la secția germană a Teatrului de Stat din Sibiu, unde, din aceleași motive, **reprezentativitatea** e și mai evidentă? □ **Victor Parhon**

# CONTENTS


**ANTITHESES:** Dumitru Solomon, **Values and Mercenaries** (p. 2)
**POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE** by Paul Cornel Chitic (p. 4)
Virgil Andrei Vâţă **interviewed by** Alice Georgescu: **Extras and Stars** (p. 6)
**WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES?:** Paul Cornel Chitic: **Is the Romanian Theatre at a Low Ebb or on the Watch?** (p. 8)
**IDEAS:** Henri Wald, **The Lucidity of the Theatre** (p. 10)
**DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE, On the role: „Darkness" or „Hooded Eyes" by Iosif Naghiu at the Bulandra Theatre Bucharest. Selected and assembled by** Ileana Popovici (p. 12)
**CONTRADICTORY NOTES by** Valeriu Moisescu (p. 18)
**THE UNAVOIDABLE CARAGIALE:** Dan C. Mihăilescu, **Mysterious Connections in Buzău** (p. 19)
**DIALOGUE:** George Banu **interviewed by** Corina Şuteu, **Theatre — the Art of Remembrance** (p. 20)
**„WHERE DO WE FLEE FROM HOME?"** (p. 22)
**REVIEWS:** Cousin Shakespeare **by Marin Sorescu at the National Theatre Craiova (Cristina Dumitrescu);** Il Campiello **by Goldoni at the Little Theatre Bucharest (Miruna Ionescu);** Meekness **based on a short novel by Dostoyevski at the National Theatre Tirgu Mureş (Victor Parhon);** The Cherry Orchard **by Tchekhov at State Theatre Oradea (Marian Popescu);** The Invention of the Century **by Tudor Popescu at the Maria Filotti Dramatic Theatre Brăila (C. Paraschivescu);** Quadrille **after Oscar Wilde at IFTA's Studio (Cristina Dumitrescu);** Twits and Moonshine **by Teodor Mazilu at the Northern Theatre Satu Mare (Miruna Runcan);** Farewell Week End **by Home and Sauvageon at the Giuleşti Theatre (Victor Parhon);** The Third Witness **by Sorin Holban at the Giuleşti Theatre (Alice Georgescu)** (p. 23)
**PARALLEL MIRRORS:** Marian Popescu, **Haste Makes Waste** (p. 33)
**BOMBAST:** Alice Georgescu, **Complementary Combination** (p. 34)
Ileana Popovici, **TV-Tests** (p. 35)
**OTHER ARTS — FILM:** Alice Georgescu, **Politics, Love and Fantasy** (p. 36)
**NEW THEATRES:** Miruna Ionescu, **We All Have Our Own Lame Ducks,** Paul Cornel Chitic, **The Alexandru Theatre** (p. 38)
**THE THEATRE AT LARGE:** Printemps de la Liberté — **French Theatre on Tour in Romania** (p. 39)
**THE ARTIST HAS THE FLOOR:** Cousin Shakespeare **by Marin Sorescu at the National Theatre Craiova** (p. 44)
**SIDELIGHTS** (p. 46)


# SOMMAIRE

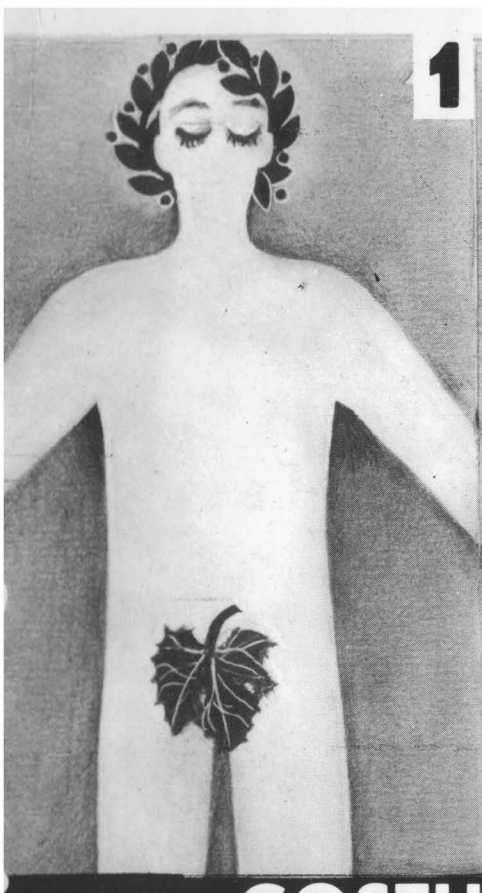

**ANTITHÈSES:** Dumitru Solomon, **Les valeurs et les mercenaires** (p. 2)
**LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE de** Paul Cornel Chitic (p. 4)
Virgil Andrei Vâtă. **Figurants et vedettes (interview réalisé par** Alice Georgescu (p. 6)
**QUE SE PASSE-T-IL DANS LES THEÂTRES?** Paul Cornel Chitic, **Le théâtre roumain est-il à marée basse ou aux aguets?** (p. 8)
**IDÉES:** Henri Wald, **La lucidité du théâtre** (p. 10)
**LES PROCÈS DE LA DICTATURE AU THÈÂTRE: „L'Obscurité" ou „La cagule sur les yeux" de Iosif Naghiu au Théâtre Bulandra de Bucarest** (Ileana Popovici) (p. 12)
**NOTES CONTRADICTOIRES de** Valeriu Moisescu (p. 18)
**CARAGIALE, L'INÉVITABLE:** Dan C. Mihăilescu, **Liaisons mystérieuses à Buzău** (p. 19)
**DIALOGUE:** George Banu, **Le théâtre — art de la mémoire (interview réalisé par** Corina Şuteu) (p. 20)
**OÙ S'ÉCHAPPE-T-ON DE CHEZ SOI?** (p. 22)
**CHRONIQUE:** Le cousin Shakespeare **de Marin Sorescu au Théâtre National de Craiova (Cristina Dumitrescu);** Il Campiello **de Goldoni au Petit Théâtre de Bucarest (Miruna Ionescu);** L'humiliée **d'après Dostoïevski au Théâtre National de Tirgu Mureş (Victor Parhon);** La Cerisaie **de Tchekhov au théâtre d'État de Oradea (Marian Popescu);** L'invention du siècle **de Tudor Popescu au Théâtre „Maria Filotti" de Brăila (C. Paraschivescu);** Le Quadrille **d'après Oscar Wilde au Studio de l'IATC (Cristina Dumitrescu);** Les niais au clair de la lune **de Teodor Mazilu au Théâtre Nord de Satu Mare (Miruna Runcan);** Week-end d'adieu **de Home et Sauvageon au Théâtre Giuleşti de Bucarest (Victor Parhon);** Le troisième témoin **de Sorin Holban au Théâtre Giuleşti (Alice Georgescu)** (p. 23)
**MIROIRS PARALLÈLES:** Marian Popescu, **On ne gagne rien en se hâtant** (p. 33)
**S'ENIVRER DES PAROLES:** Alice Georgescu, **La complémentarité de la jointure** (p. 34)
Ileana Popovici, **Télé-testes** (p. 35)
**ARTS-FILM:** Alice Georgescu, **Politique, amour et fantaisie** (p. 36)
**NOUVEAUX-THÈÂTRES:** Miruna Ionescu, **Chacun ses perdants;** Paul Cornel Chitic, **Le Théâtre „Alexandru"** (p. 38)
**LA SCÈNE DU MONDE: Le tournée théâtral francais** Printemps de la Liberté (p. 39)
**LE MOT DU CRÉATEUR:** Le cousin **Shakespeare de Marin Sorescu au Théâtre National de Craiova** (p. 44)
**COUPÉ** (p. 46)

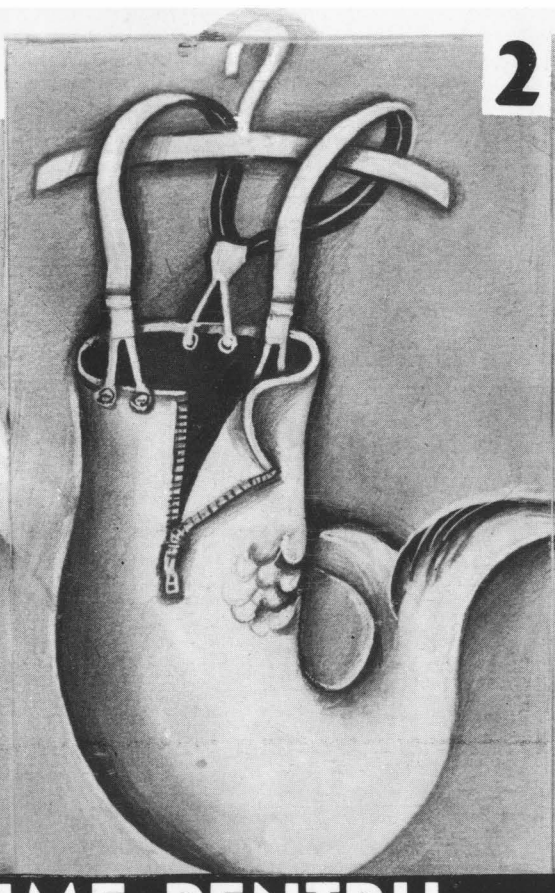
# INHALT

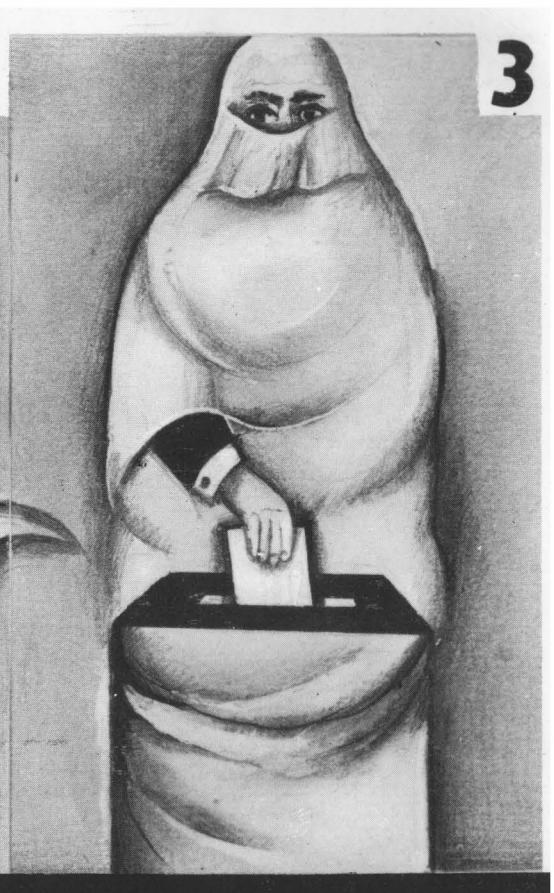

**ANTITHESEN:** Dumitru Solomon, **Die Werte und die Söldner** (S. 2)
**POLITISCHE AUFFUHRUNG, THEATER-AUFFUHRUNG: von** Paul Cornel Chitic (S. 4)
Virgil Andrei Vâţa, **Statisten und Stars (Ein Gespräch von** Alice Georgescu) (S. 6)
**WAS IST LOS IN DEN THEATERN?:** Paul Cornel Chitic, **Hat das rumänische Theater Ebbe oder steht es auf der Lauer?** (S. 8)
**IDEEN:** Henri Wald, **Die Nüchternheit des Theaters** (S. 10)
**PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BUHNE: Angekündigt: „Die Finsternis" oder „Mit bedeckten Augen" von Iosif Naghiu am hauptstädtischen Bulandra-Theater (Eine Groupage von** Ileana Popovici) (S. 12)
**WIDERSPRUCHLICHE NOTIZEN von** Valeriu Moisescu (S. 18)
**WIEDER EINMAL CARAGIALE:** Dan C. Mihăilescu, **Zweifelhafte Verhältisse in Buzău** (S. 19)
**DIALOG:** George Banu, **Das Theater — Kunst des Gedächtnisses (Ein Gespräch von** Corina Şuteu) (S. 20)
**„WOHIN GEHEN WIR, WENN WIR VON ZUHAUSE FLIEHEN?"** (S. 22)
**CHRONIK:** Vetter Shakespeare **von Marin Sorescu am Craiovaer Nationaltheater (Cristina Dumitrescu);** Il Campiello **von Carlo Goldoni am Bukarester Kleinen Theater (Miruna Ionescu);** Die Ehrfürchtige **nach Dostojewskij am Nationaltheater in Tirgu Mureş (Victor Parhon);** Der Kirschgarten **von Tschechow am Staatstheater in Oradea (Marian Popescu);** Die Erfindung des Jahrhunderts **von Tudor Popescu am Drama-Theater „Maria Filotti" in Brăila (C. Paraschiv);** Die Quadrille **nach Oscar Wilde im Studioo des Theater-instituts (Cristina Dumitrescu);** Die Dummen im Mondschein **von Tudor Mazilu am Nordtheater in Satu Mare (Miruna Runcan);** Abschieds-Weekend **von Home und Sauvageon am Bukarest Giuleşti-Theater (Victor Parhon);** Der dritte Zeuge **von Sorin Holban am Giuleşti-Theater (Alice Georgescu)** (S. 23)
**PARALLELE SPIEGEL:** Marian Popescu, **Eile mit Weile** (S. 33)
**WORTTRUNKENHEIT:** Alice Georgescu, **Die Komplementarität des Zusammenschmelzen** (S. 34)
Ileana Popovici, **Tele-Tests** (S. 35)
**KUNSTE FILM:** Alice Georgescu, **Politik, Liebe und Fantasie** (S. 36)
**NEUE THEATER:** Miruna Ionescu, **Jeder hat seine Bankrottläufer;** Paul Cornel Chitic, **Das Theater „Alexandru"** (S. 38)
**WELTBUHNE: Das französische Gastspiel** Printemps de la Liberté (S. 39)
**DAS WORT DES SCHOPFERS:** Vetter Shakespeare **von Marin Sorescu am in Craiovaer Nationaltheater** (S. 44)
**COUPE** (S. 46)


# SUMARIO


**Antitesis:** Dumitru Solomon, **Los valores y los mercenarios** (p. 2)
**EL ESPECTACULO POLITICO, EL ESPECTACULO TEATRAL:** Paul Cornel Chitic, **Apuntes** (p. 4)
Virgil Andrei Vâţă: **Comparans y estrellas.(entrevista realizada por** Alice Georgescu) (p. 6)
**QUE PASA EN LOS TEATROS?:** Paul Cornel Chitic, **El teatro rumano está en reflujo o al acecho?** (p. 8)
**IDEAS:** Henri Wald, **La lucidez del teatro** (p. 10)
**LOS PROCESOS DE LA DICTATURA EN EL TEATRO: En la lista: La oscuridad o La capucha sobre los ojos de Iosif Naghiu, en el escenario del Teatro Bulandra. (anotaciones reunidas por** Ileana Popovici) (p. 12)
**APUNTES CONTRADICTORIOS, por** Valeriu Moisescu (p. 18)
**EL INEVITABLE CARAGIALE** Dan C. Mihăilescu, **Lazos misteriosos en Buzău** (p. 19)
**DIALOGO:** George Banu, **El teatro, arte de la memoria. (entrevista realizada por** Corina Şuteu
**¿ADONDE HUIMOS DE CASA?** (p. 20)
**LA CRONICA TEATRAL:** El compadre Shakespeare **de Marin Sorescu en Teatro Nacional de Craiova (Cristina Dumitrescu);** Il Campiello **de Goldoni en Teatrul Mic (Miruna Ionescu);** La piadosa, **según Dostoievski, en Teatro Nacional de Tîrgu Mureş (Victor Parhon);** La jardin de los cerezos **de Tchecov en Teatrul de Stat Oradea (Marian Popescu);** La invención del siglo **de Tudor Popescu en Teatrul dramatic „Maria Filotti" de Brăila (C. Paraschivescu);** Cuadrilla, **adaptación de la obra de Oscar Wilde en Studioul IATC (Cristina Dumitrescu);** Los tontos bajo la luna **de T. Mazilu en Teatrul de Nord Satu Mare (Miruna Runcan);** Weekend de adio **de Home Sauvageon en Teatrul Giuleşti (Victor Parhon);** El tercer testigo **de Sorin Holban en Teatrul Giuleşti (Alice Georgescu)** (p. 22) (p. 23)
**ESPEJOS PARALELOS:** Marian Popescu, **A más prisa, mas vagar** (p. 33)
**EL MAREO DE LAS PALABRAS:** Alice Georgescu, **La complementaridad del amalgamiento** (p. 34)
**LAS ARTES-CINE:** Alice Georgescu, **Politica, amor y fantasia** (p. 35)
**NUEVOS TEATROS:** Miruna Ionescu, **Cada oveja con su pareja;** Paul Cornel Chitic, **Teatrul Alexandru** (p. 36)
**EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Apuntes sobre la jira de** Printemps de la liberté (p. 38)
**PALABRAS DE LOS REALIZADORES:** El compandre Shakespeare **de Marin Sorescu en Teatrul Nacional de Craiova** (p. 39)
**Coupé** (p. 44) (p. 46)




# COSTUME PENTRU TEATRUL STRĂZII

rubrică de: ADRIANA GRAND

□ Începînd cu a doua jumătate a lunii mai, moda, vremea şi vremurile se vor schimba. Schimbare pregătită din martie, anunţată zgomotos de: mărţişoare (gen „Petre Roman — singurul antidot impotriva tristeţii"), pulovere portocalii (care, se zice, nu au ieşit cu totul din atenţia femeilor, evoluţia acestui tip de îmbrăcăminte fiind imprevizibilă) şi multe altele.

□ În această primăvară se poartă o largă paletă coloristică, mai puţin recomandabile fiind roşul şi verdele.

□ În anumite instituţii (de stat), se poartă dungile, mai ales cele verticale, într-o combinaţie monotonă: închis-deschis, deschis-închis, închis. Sînt posibile, (dacă nu chiar obligatorii) accesorii ca: lanţişoare, brelocuri cu bile, cătuşe etc.

□ Pentru duminică şi alte sărbători (legale sau nu), dacă evoluaţi prin parcuri, vă sfătuim să purtaţi, în afara elegantelor pancarte, îmbrăcăminte cît mai curată (pentru a nu intra în conflict cu mişcarea ecologistă).

□ O altă variantă pentru această zi (ca şi pentru cele lucrătoare), recomandată spre purtare mai ales în zonele centrale ale Capitalei, este salopeta, croită generos şi patinată cu negru. Faţa se fardează, de asemenea, uşor, tot cu negru. Costumul se completează cu mici lămpaşe, tirnăcoape, sticle etc. Toate piesele de îmbrăcăminte vor fi prevăzute cu buzunare încăpătoare pentru a putea adăposti obiecte strict necesare edificării democraţiei: bîte, ghioage, cuţite, adeziuni, sticle incendiare, buletine de vot şi platforme-program.

□ Se vor pune (curînd?) în vînzare, prin diferite reţele (mai mult sau mai puţin comerciale), costume tip pentru perioada de tranziţie de la economia planificată la cea de piaţă. Nu deţinem pînă în prezent informaţii nici despre aspectul lor, nici despre modul în care se vor (va) produce.

□ Machiajul va fi discret, **fără violenţă.**

□ Din bogata ofertă a acestei primăveri, bărbaţii pot alege bărbile sau moda sprîncenelor rase.

□ În domeniul coafurii, în ultima perioadă s-a observat preferinţa pentru părul măciucă.

□ Pentru campania electorală propunem revenirea la vechile şi incomodele (dar atît de eficientele) armuri sau măcar la graţioasele crinoline (evitîndu-se, astfel, atingerile inutile iar dialogul purtîndu-se, în consecinţă, doar pe cale verbală).

□ Ţinuta obligatorie pentru mini-parlament (1).

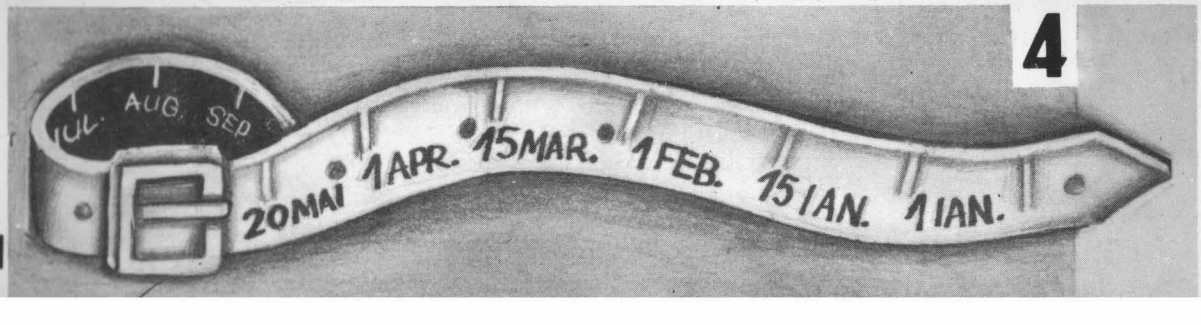
□ Pentru Ministerul Culturii, o propunere specială: rochia sirenă (2).

□ Şi, pentru că se apropie alegerile, creatorii de modă s-au gîndit să vină cu o primă propunere. Îmbrăcînd acest costum, secretul votului va fi asigurat (3).

□ În acest an, silueta se subţiază, în continuare. Vă propunem, deci, accesoriul reglabil, cu calendar, denumit „greva foamei" (4).

□ O ieşire violentă din modă cunoaşte haina cu două feţe, ea fiind înlocuită, cu mult succes, de cea cu multiple feţe.

□ În încheiere, promiţînd să revenim, vă anunţăm pe această cale că nu se mai poartă cenuşiul şi tristeţea în priviri. □




Preţul: 12 lei